This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

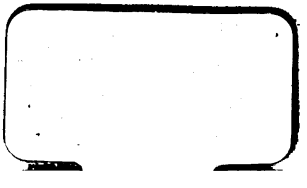
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`



Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Weitere quellenmässige Beiträge

zu

Shakespeares literarischen Kämpfen

von

E. Hermann.

I.

Allgemeine Uebersicht.

Erlangen,

Verlag von A. Deichert.

1881.

Digitized by Google

Digitized by Google

Weitere quellenmässige Beiträge

zu

Shakespeares literarischen Kämpfen

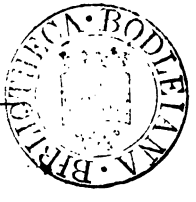
von

E. Hermann.

I.

Allgemeine Uebersicht.

BIBLIOTHECA BODLEIANA



Erlangen,

Verlag von A. Deichert.

1881.

M. Adds. 2 p. c. 17.
Malone S. 347.

Digitized by Google

Druck von Junge & Sohn in Erlangen.

Digitized by Google

Vorrede.

Die urkundlichen Beiträge zu Shakespeares Lebensgeschichte, welche ich hiermit dem Publicum übergebe, betreffen nicht bloß den äußeren Lebensgang, die äußeren Schicksale des Dichters, sondern vornehmlich auch, wie man leicht erkennen wird, dessen innere Entwicklungsgeschichte. Etwas „abschließendes“ soll und kann damit freilich nach keiner Seite hin geboten werden. Da es „die Eigenschaft des Geistes“ ist — wie Göthe am Eingange seines „Shakespeare und kein Ende“ sagt — „daß er den Geist ewig anregt“, so ist auch nicht an einen Abschluß der Geschichte des Genies zu denken, das ja troz seiner zeitlichen Begrenztheit als etwas in sich ideel unbegrenztes vor uns steht. Gleichwohl bleibt es wahr, daß auch die Geschichte des Genies, sein energisches oder retardirtes, sein ungemischt reines oder getrübtes Vorwärtsdrängen auf der Bahn der Entwicklung empirisch wie historisch im weiteren Sinne bedingt ist; und es ist daher kein verfehltes Unternehmen, diesen Förderungs- und Hinderungsmitteln im Einzelnen nachzuspüren. Eben diesen Gesichtspunkt haben die nachfolgenden Untersuchungen im Auge, wenigstens so weit es sich um Einflüße des persönlich empirischen Pathos handelt, da die allgemeinen zeitgeschichtlichen Bedingungen, unter denen sich Shakespeares Genie entwickelt hat, hinlänglich bekannt sind. In ersterer Beziehung aber

Digitized by Google

glaube ich, sehr erhebliche äußere Thatsachen, die man bisher mehr geahnt, als gewußt hat, nicht bloß urkundlich festgestellt, sondern vor allem auch in ihrem inneren Zusammenhange aufgehellt, und damit das individuel empirische Hauptmotiv von Shakespeares Entwicklung klar gelegt zu haben.

Das Wort:

„Es bildet ein Talent sich in der Stille,
Sich ein Charakter im Geräusch des Welt",

ist bekannt genug; die große Lehre aber, welche die hier ans Licht gezogenen Thatsachen predigen, ist, daß auch für die Entwicklung des Genies die Entwicklung des Charakters die elementarste, unerläßlichste Vorbedingung ist. Shakespeares Größe als Künstler und Mensch gehn allerwegen Hand in Hand, und nur der Umstand, daß er Charakter genug besaß, sein Unglück innerlich zu überwinden, hat ihn zu dem gemacht, was er geworden. Seine Laufbahn beginnend als jener Hamlet, dessen innerste Gemüthsart und Charakter Friedr. Theod. Vischer in dem meisterhaften Aufsaze „Shakespeares Hamlet" (Krit. Gänge, Neue Folge, Hft. II, Stuttgart 1861, 8°, SS. 63 ff.), nach meinem Dafürhalten, unübertrefflich richtig und scharfsinnig entwickelt hat, lernt er im Kampfe der schwersten, der Shakespeareforschung bisher fast vollkommen verborgen gebliebenen Leiden jenes „Objectiviren" der Welt, was den Künstler erst zum wahren Künstler macht, und das eben Hamlet (III. 2) mit so gerechtem Lobe beehrt, indem er zu Horatio sagt:

„Seit meine theure Seele Herrin war
Von ihrer Wahl, und Menschen unterschied,
Hat sie dich auserkoren; denn du warst
Als littst du nichts, indem du alles littest;
Ein Mann, der Stöß und Gaben vom Geschick

Digitized by Google

Mit gleichem Dank genommen. Und gesegnet,
Wes Blut und Urtheil sich so gut vermischt,
Daß er zur Pfeife nicht Fortunen dient,
Den Ton zu spielen, den ihr Finger greift."

Eben dieser stählende Geisteskampf gegen das Schicksal, diese geistige Ablösung und Erlösung vom empirischen Pathos waren es später, welche sein ohnehin durch Instinkt zur reinen Harmonie strebendes Genie mit Blizesschnelle das Grundgesez der Kunst und des künstlerischen Schaffens, die ästhetische Freiheit erkennen ließ, die ihn — im Gegensaze zu sämmtlichen seiner Vorgänger — befähigte, aus der empirischen Welt vermöge einer unerschöpflichen und unermüdlichen Phantasie die Welt der reinen Idee, die lediglich vom Geseze der idealen Schönheit beherrschte Welt der Poesie zu projiciren. Mit Blizesschnelle, sage ich; und ich habe nicht nöthig, angesichts der nachfolgenden Abhandlungen, dies hier auszuführen; denn diese werden zeigen, daß Shakespeare nicht vor Ende 1588 zur Bühne übergetreten ist, und daß er dennoch schon Ende 1590 oder kurze Zeit darauf — zum größten Aerger seiner Widersacher — im Stande gewesen, England durch sein Wintermärchen in freudiges Staunen zu versezen! Welch ein kühner Adlerflug! besonders wenn man weis, daß nach Ansicht — mindestens nach der Behauptung — seiner eifersüchtigen und neidischen Zeitgenoßen John Lyly und Thom. Nash eben dieses Drama die pathologische Projection seines eigenen empirischen Pathos ist, wie denn auch schon der 1589 von Thom. Nash erwähnte, zweifellos shakespearesche Hamlet von den beiden genannten Rivalen als Projectionsversuch ähnlicher Art bezeichnet wird. Eine wie imponirende Selbstüberwindung spricht sich in diesem Vorgehn aus, das deutlich die — auch in späteren Stücken von Shakespeare selbst angedeutete — Absicht erkennen läßt, durch die Kunst sich

Digitized by Google

von der empirischen Wirklichkeit zu reinigen. Hier treten ein machtvoll Ehrerbietung heischender sittlicher Wille und hervorragende Künstleranlage vereint, eins durch das andere gestüzt und gehoben, auf.

In meinem Shakespeare der Kämpfer, IV. 721—27, habe ich bereits die Vermuthung ausgesprochen, daß Shakespeare vor seinem Uebertritt zur Bühne Jahre lang an einer unüberwindlichen Melancholie gelitten habe, die seine Thatkraft nach außen ebenso gelähmt haben müße, wie es nach seiner Darstellung bei Hamlet der Fall ist, dessen Sorge, sein Seelenheil durch vorschnelle That zu verscherzen, wie sie sich in dem vom Standpunkte äußerer Activität entschieden mattherzig erscheinenden Monologe: „Sein oder Nichtsein" ausspricht, zweifellos zum großen Theile eben auf die Melancholie zurückgeführt werden muß. Ich halte an dieser Ansicht jezt um so mehr fest, weil unser berühmter Aesthetiker und Psychologe Vischer (a. a. O., S. 69) ebenfalls zu dem Resultate gekommen, daß Shakespeare Melancholiker gewesen sein müße, und die lebensgeschichtliche Folgerung aus dieser Annahme, welche ich gezogen, wohl nur deshalb nicht gezogen, weil ihm die Thatsachen noch nicht so genau und in so bestimmtem Zusammenhange bekannt gewesen, welche und wie sie sich aus den folgenden Abhandlungen ergeben werden. Wie lange dieser gebundene, pathetische Seelenzustand gedauert, das läßt sich nicht aus den zeitgenößischen Anspielungen und Shakespeares eigenen Andeutungen erkennen; nur so viel laßen dieselben erkennen, daß er — wie ich a. a. O. vermuthet — einen längeren Zeitraum von Shakespeares Abgang von Stratford bis zu seinem Uebertritt zur Bühne ausgefüllt hat, so daß keineswegs beide Ereigniße zusammenfallen, wie man bisher allgemein geglaubt, sondern der Dichter vor Antritt seines großen Lebensberufes erst eine Zeit lang sich untergeordneten Beschäftigungen hat widmen müßen, was ja auch

Digitized by Google

Nash andeutet. (Vgl. Sh. d. Kpfr. a. a. O.). Die Forschung danach, ob Shakespeare bereits vor der Geburt seiner beiden Zwillinge Stratford verlaßen, oder erst nachher, und eventuel wie lange nachher, scheint mir völlig aussichtslos; doch läßt eine — von mir als unerheblich übergangene — Stelle in Lylys Midas vermuthen, daß Shakespeare bereits in London war, als die Zwillinge geboren wurden.

Shakespeares Vorgänger ohne jede Ausnahme, John Lyly, Rob. Greene, Christopher Marlowe, Thom. Nash haben ebenfalls mit starker Noth zu kämpfen gehabt, und Shakespeare weicht, wie sich in der Folge zeigen wird, nur theilweis vortheilhaft von ihnen darin ab, daß seine Leiden nicht selbstverschuldet waren. Wie in der Kunst, so unterscheidet sich aber Shakespeare als Mensch specifisch von jenen, weil in seiner Brust die menschheitlichen Ideale noch in voller jungfräulicher Frische lebten, während sie bei jenen — so weit sie wie Marlowe und Greene überhaupt welche hatten — ihre Jungfräulichkeit verloren, und mehr und mehr sich mit dem Duste der empirischen Realität begatteten. Ich habe deshalb in meinen Abhandlungen Shakespeares Standpunkt der ästhetischen Freiheit dem ästhetisch unfreien Standpunkte der Lyly u. s. w. entgegengesezt, und dabei den lezteren als den unästhetischen Standpunkt der Empirie bezeichnet. Ein Wort Göthes und gewiße Anfechtungen, die ich erfahren, veranlaßen mich, hier noch mit einigen Worten auf die Sache einzugehn, um allen denkbaren Unklarheiten und Mißdeutungen zu begegnen. Am 25. November 1797 (Briefwechs. zw. Schiller und Göthe i. d. J. 1794—1805, Bd. III, Stuttgart 1829, 12°, S. 333 f.) schrieb Göthe an Schiller u. a.: „Auf alle Fälle sind wir genöthigt, unser Jahrhundert zu vergeßen, wenn wir nach unserer Ueberzeugung arbeiten wollen; denn so eine Salbaderei in Principien, wie sie im allgemeinen jezt gelten, ist wohl noch nicht auf der Welt gewesen, und was die

Digitized by Google

neuere Philosophie Gutes stiften wird, ist noch erst abzuwarten. Die Poesie ist doch eigentlich auf die Darstellung des **empirisch pathologischen Zustandes** des Menschen gegründet, und wer gesteht denn das jezt wohl unter unseren vortrefflichen Kennern und sogenannten Poeten?" Es könnte scheinen, als ob dieser Ausspruch Göthes mir unbedingt Unrecht gäbe, den Standpunkt von Shakespeares Vorgängern (und späteren Gegnern, wie Ben Jonson) als „empirischen" zu bezeichnen; und als müßte ich grade umgekehrt Shakespeares eigenen Standpunkt so nennen. Indeß dem ist nicht so; unter der Darstellung des empirisch pathologischen Zustandes des Menschen versteht Göthe in der That nichts anderes wie die ästhetisch freie Projection der Ideen und Empfindungen, welche die Empirie des Daseins in uns angeregt, erzeugt hat, deren Pathos aber unsere Brust bereits so vollkommen überwunden hat, daß wir eben im Stande sind, sie „pathologisch" zu behandeln, das heißt mit freier Wißenschaft als allgemein menschliche Wahrheit **ohne** das geringste **egoistische** Interesse künstlerisch auszusprechen, darzustellen. Was Göthe hier trocken und prosaisch sagt, ist im wesentlichen dasselbe, als was er durch Fausts Mund im Pathos des Vaticiniums ausspricht:

„Wenn ihrs nicht fühlt, ihr werdets nicht erjagen,
Wenn es nicht aus der Seele dringt,
Und mit urkräftigem Behagen
Die Herzen aller Hörer zwingt." u. s. w.

Vrgl. besonders Shaksp. u. k. Ende, den 1. Absaz von „Shakespeare als Dichter überhaupt". Den Gegensaz dieses ästhetisch freien Pathos bildet aber eben das rein empirische, das empirisch egoistische Pathos (vrgl. Vischer a. a. O., S. 24 f.); und dieser leztere, ganz entschieden antiästhetische Seelenzustand ist es, den ich mit der empirischen Gebundenheit der Shakespeare-Vorschule und seiner

Digitized by Google

späteren Gegner bezeichne; er ist es, aus welchem Shakespeare das englische Drama erlöst hat [1]), wie er in zauber-

1) Fast alles, was Schiller (1791) dem Bürger in seiner bekannten Recension „Ueber Bürgers Gedichte" vorgeworfen, passt unverändert auf Sbakespeares Gegner, insbesondre auf die Shakepeare-Vorschule; namentlich gilt dies von einer Passage, welche in ihrem Wortlaute in Erinnerung zu bringen, diese Gelegenheit um so mehr auffordert, weil sie zugleich das Princip, um welches es sich hier handelt mit echt schillerscher Schönheit und Klarheit feststellt. „Die neuen bürgerschen Gedichte", sagt er, „sind großentheils Producte einer . . . ganz eigenthümlichen Lage, die zwar weder so streng individuel, noch so sehr Ausnahme ist, als ein Heautontimorumenos des Terenz, aber grade individuel genug, um vom Leser weder vollständig noch rein aufgefaßt zu werden, daß das Unideale, welches davon unzertrennlich ist, den Genuß nicht störe. Indeß würde dieser Umstand den Gedichten, bei denen er vorkommt, bloß eine Vollkommenheit nehmen; aber ein anderer kommt hinzu, der ihnen wesentlich schadet. Sie sind nämlich nicht bloß Gemälde dieser eigenthümlichen, und sehr undichterischen Seelenlage, sondern sie sind offenbar auch Geburten derselben. Die Empfindlichkeit, der Unwille, die Schwermuth des Dichters sind nicht bloß der Gegenstand, den er besingt, sie sind leider oft auch der Apoll, der ihn begeistert. Aber die Göttinen des Reizes und der Schönheit sind sehr eigensinnige Gottheiten; sie belohnen nur die Leidenschaft, die sie selbst einflößten; sie dulden auf ihrem Altar nicht gern ein anderes Feuer, als das Feuer einer reinen uneigennüzigen Begeisterung. Ein erzürnter Schauspieler wird uns schwerlich ein edler Repräsentant des Unwillens werden; ein Dichter nehme sich ja in Acht, mitten im Schmerz den Schmerz zu besingen. Sowie der Dichter selbst bloß leidender Theil ist, muß seine Empfindung unausbleiblich von ihrer idealen Allgemeinheit zu einer unvollkommenen Individualität herabsinken. Aus der sanftern und fernern Erinnerung mag er dichten, und dann desto besser für ihn, je mehr er an sich erfahren hat, was er besingt; aber ja niemals unter der gegenwärtigen

Digitized by Google

haft schönem Bilde selbst, Tempest I. 2, in der Erzählung von Ariels Befreiung durch Prospero darstellt; der ästhetisch freie, empirisch pathologische Standpunkt dagegen ist das specifische Merkmal der shakespeareschen Kunst; ein Standpunkt, den er selbst in Stoffen, welche dem Gebiete seiner individuellen Leidenschaft sehr nahe gerückt waren, mit bewundernswürdiger Seelenruhe zu behaupten verstanden hat[1]). Und zwar hat ihn — so lange seine künstlerische

---

Herrschaft des Affectes, den er uns schön versinnlichen soll. Selbst in Gedichten, von denen man zu sagen pflegt, daß die Liebe, die Freundschaft usw. selbst dem Dichter den Pinsel dabei geführt habe, hätte er damit anfangen müßen, sich selbst fremd zu werden, den Gegenstand seiner Begeisterung von seiner Individualität los zu wickeln, seine Leidenschaft aus einer mildernden Ferne anzuschauen. Das Idealschöne wird schlechterdings nur durch eine Freiheit des Geistes, durch eine Selbstthätigkeit möglich, welche die Uebermacht der Leidenschaft aufhebt". Selbstthätigkeit ist der Gegensaz von empirischer Befangenheit.

1) Die Fixirung einer wirklich specifischen Grenze zwischen Shakespeare und seinen Vorgängern, sowie seinen späteren Widersachern, welche in dieser alles übrige von selbst einschließenden Feststellung liegt, würde man — so weit meine Kenntniß reicht — bei jedem meiner Vorgänger in der Shakespeareforschung vergebens suchen; ich verweise nur beispielsweise auf V. A. Huber, Englisches Lesebuch, Abthlg. I: Handbuch der engl. Poesie. Mit Einleitung über die histor. Entwicklung d. engl. Poesie, Bremen 1833, 8°, Einleitg., S. 29, wo behauptet wird, der einzige Unterschied zwischen Shakespeare und seinen „ausgezeichneten Zeitgenoßen", wie Rob. Greene, Christ. Marlowe usw., liege nur darin, und habe darin liegen können, „daß Shakespeare unter gleich günstigen, aus der ganzen Zeit hervorgehenden Umständen und Bedingungen auf demselben reichen und weiten Gebiete waltete, wie seine Zeitgenoßen, während er die Eigenschaften, die den dramatischen Dichter ausmachen, in viel höherem Grade besaß, als sie". Diese nicht qualitativ specifische, sondern rein quantitative Auffaßung der

Digitized by Google

Productionskraft noch wach war — die Eingangs charakterisirte eigenartige Energie, die er dem Schicksal gegenüber zu sezen hatte, nachdem er den Hauptkampf seines Schicksals durchgekämpft, ganz offenbar befähigt, jene ästhetische Seelenruhe immer schnell wider zu erwerben, wenn sie ein Mal durch neue äußere Anläße wider getrübt war. Fast die unmittelbare Gegenwart rückt diese machtvolle

---

Differenz kehrt nicht bloß bei Schriftstellern von fraglicher Selbständigkeit wie unser Bodenstedt, (Shs. Zeitgenoßen, 3 Bände, Berlin 1858—60, 8°) und dem französischen Gelehrten A Mézières (Contemporains de Sh. usw. 2. Aufl. 2 Bde. Paris, 1864, 12°), sondern auch bei Forschern von unantastbarster Selbständigkeit wie Herm. Ulrici (in der Besprechung von Shakespeares Zeitgenoßen im I. Bande seines Werkes über Shakespeares dramatische Kunst) und K. Elze (William Shakespeare, S. 158 f.), wo übrigens das Eingehn auf die Frage so gut wie vermieden ist, bis in die neuste Zeit immer wider; und selbst Mich. Bernays, der, wie ich in der Einleitung zu diesem Bande zeigen werde, sonst treffende Bemerkungen über den specifischen Unterschied zwischen Shakespeare und seinen Vorgängern macht, hat just diesen Kernpunkt nicht getroffen. Von wie entscheidender Bedeutung derselbe ist, lehrt aber schon Schillers Angriff auf Bürger; auch Jean Paul in seiner Neuen Vorrchule der Aesthetik stellt ihn durchaus mit schärfster Betonung in den Vordergrund, und unter uns heute Lebenden möchte ich hier wider Vischer nennen, dessen meisterhafte Studie „Der Traum" (Altes u. Neues, Stuttgart, 1881, S. 216 f. bes. S. 216 f.) dem Leser auch den klarsten Aufschluß darüber geben wird, wie unübertrefflich die Symbolik ist, daß Shakespeare im Sommernachtstraum eben das Bild des Traumes gebraucht, um das poetische Objectiviren im Gegensaz zu der empirisch realistischen Methode seiner Gegner plastisch darzustellen. Die von Huber hervorgehobenen Differenzpunkte würden sicherlich eben ohne diese theilweis mit durch die moralische Energie bedingte Objectivirungsfähigkeit nie und nimmer sich zu wirklich specifischen Qualitäten Shakespeares ausgebildet haben, als welche man sie heute betrachtet.

Digitized by Google

Energie in die Ferne ästhetischer Freiheit; deshalb sind seine Kampfdramen unvergängliche Monumente, in denen nur an ganz vereinzelten Stellen der Künstler sein eigenes Menschenantliz zeigt; eben darin liegt auch das Mysterium der stets mit Recht bewunderten realistischen Idealität Shakespeares geborgen, welche Vischer (a. a. O., Vorrede, S. VII) so treffend charakterisirt, indem er sagt, daß „Shakespeare im Realistischen doch die monumentale Großheit des Idealismus hat". (Vrgl. auch S. IV f. ebendas.).

In meiner Einleitung zu Shakespeare der Kämpfer (S. 9) habe ich die ästhetische Freiheit als das „Gleichgewicht von Reflexion und Sinnlichkeit" bezeichnet und behauptet, dieselbe werde dadurch herbeigeführt, „daß der Verstand" — scil. des Zuschauers oder sonstigen Kunstgenießers — „von der Reflexion zurückgerufen und die Sinnlichkeit durch den Eindruck der ästhetischen Schönheit befriedigt werde, ohne zur Begehrlichkeit aufgeregt zu werden." Dazu habe ich dann die Anmerkung gemacht, daß Shakespeare wirklich zum Principe der ästhetischen Freiheit im Sommernachtstraum durchgedrungen, bewiesen unwidersprechlich Titanias Worte:

„I'll purge thy mortal grossness so
That thou shalt like an airy spirit go;"

dieselben Worte zeigten aber auch, daß Shakespeare unter dem Einfluß bestimmter historischer Verhältniße, nur die gemeine Sinnlichkeit, und nicht auch wie Schiller die Reflexion als ästhetisches Hinderniß erkannt habe. Gewiße Lords der Aesthetik haben diese Säze sehr lächerlich gefunden; gleichwohl muß ich mir erlauben, sie auch jezt noch für vollkommen richtig zu halten. Ich bin bei jener Anmerkung von der Thatsache geleitet worden, daß der Kampf des Sommernachtstraums sich richte gegen Leute, die ganz exorbitant bei ihren Productionen an dem Fehler der unverarbeiteten Empirie, also an der Ueber-

Digitized by Google

wucherung des gemein sinnlichen Egoismus über das klare ästhetische Empfinden litten. Es scheint mir aber auch sicher, daß Shakespeare auch dann der Reflexion als ein Hemmniß der ästhetischen Beeinflußung und des ästhetischen Schaffens sein Augenmerk nicht zugewandt haben würde, wenn es auch nicht grade jener besondere Principienkampf gewesen wäre, der ihn in seiner Darstellung bestimmt, sondern er absolut theoretisch sich auszusprechen gehabt hätte. Das Zeitalter der Bacon und Shakespeare, in welchem erst der Grundstein zur modernen Philosophie gelegt wurde, war eben in diesem Punkte ein durchaus anderes wie das Zeitalter des großen Königsberger, dessen Zeitgenoßen Schiller und Göthe noch gewesen. Es würde sicherlich großes Kopfschütteln erregt und sehr kleines Verständniß erzeugt haben, wenn Shakespeare eine Idee ausgesprochen hätte, wie die folgende, womit Schiller seinen Aufsaz „Ueber Bürgers Gedichte" beginnt: „Bei der Vereinzelung und getrennten Wirksamkeit unserer Geisteskräfte, die der erweiterte Kreis des Wißens und die Absonderung der Berufsgeschäfte nothwendig macht, ist es die Dichtkunst beinahe allein, welche die getrennten Kräfte der Seele wider in Vereinigung bringt, welche Kopf und Herz, Scharfsinn und Wiz, Vernunft und Einbildungskraft in harmonischem Bunde beschäftigt, welche gleichsam den ganzen Menschen in uns widerherstellt. Sie allein kann das Schicksal abwenden, das traurigste, das dem philosophischen Verstande widerfahren kann, über dem Fleiß des Forschens den Preis seiner Anstrengungen zu verlieren, und in der abgezogenen Vernunftwelt für die Freuden der wirklichen zu sterben." Ich hätte daher auch an jener Stelle die Reflexion füglich aus dem Spiele laßen können, ja sollen; da ich das indeß versäumt, so will ich hier wenigstens das Versehen dadurch vergüten, daß ich constatire, daß in dieser wesenhaft verschiedenartigen Stellung

Digitized by Google

der Dichter unserer Zeit und Shakespeares zu den ästhetischen Hemmnißen wißenschaftlicher Reflexion, welche für lezteren einen ganz eigenartigen Vorsprung von nicht geringem Werthe bedeutet, zugleich eine specifische Verschiedenheit der Dichter selbst gegeben ist, welche mich — aufs neue — erkennen läßt, daß der Saz von der Ewigkeit der Kunst, insbesondere der echten Dichtkunst, immerhin gewiße relative Schranken hat, indem sie die historische Bedingtheit einer jeden Kunstgattung, und folgeweis auch des Kunstgenußes mit evidenter Klarheit erkennen läßt. Da ich aber nicht selbst der Entdecker jenes specifischen Unterschiedes bin, so ist es auch gerechtfertigt, daß ich, um ihn auszusprechen, mich der Worte dessen bediene, welcher ms. Ws. die Entdeckung zuerst gemacht hat, und zwar um so mehr, da die Firma, von der ich entlehne, eine ausgezeichnete Bürgschaft an sich ist. Vischer sagt (a. a. O., Vorrede, S. IX): „Vergleicht man Göthe und Schiller einmal mit Shakespeare, so darf man nicht ungesagt laßen, daß es eine Region giebt, worin sie nicht mit einander zu vergleichen sind, daß ihnen etwas specifisch eigenes bleibt; das Vergleichen ist recht, aber es hat seine Grenzen. Wir können gar nicht wißen, wie weit Shakespeare es vermocht hätte, unsere moderne Ideenwelt und die erneute classische Bildung in dem geschloßenen Organismus seines Genies zu verarbeiten; denn beide Potenzen waren ihm ja fremd. Die Vergleichung mit Schiller liegt näher, weil dieser im Grunde durch und durch dramatisch ist, wie Shakespeare, und in den gewaltigen Zügen seiner Werke dem großen Briten tief verwandt; im übrigen steht er an objectiver Gestaltungskraft zwar unter ihm; aber in die Lücken des Dichters tritt der gedankenreiche, feurige Rhetor. Das ist der eigentliche Grund von Schillers Popularität und eine ihm eigene Größe, die von

Digitized by Google

der Vergleichung mit Shakespeare ganz getrennt für sich gewürdigt werden muß . . . . Und dazu kommt nun eben das zuerst Bemerkte, daß beide, Göthe und Schiller, die classische Formbildung und die moderne Ideenwelt, die tief verwickelten, reflectirten Kämpfe des modernen Lebens zu bewältigen hatten."

Und noch einen anderen Ausspruch dieser allseits anerkannten Autorität der Theorie der Aesthetik muß ich mir zu Nuze machen, damit der Leser aus ihrem Munde erfahre, was ich ihm so gar oft vergeblich gesagt. „Das Aufzeigen solcher historischen Beziehungen" — wie Vischer selbst unmittelbar vorher in eingehender Weise im Hamlet nachgewiesen — „ist, wie der Verfaßer selbst ausdrücklich anerkennt, ein Geschäft anderer Art, als die rein ästhetische Kritik; ein Gedicht soll Aufhellungen dieser Art nicht bedürfen, um in seinem Sinne verstanden zu werden; allein sie dienen ihr doch als eine höchst erwünschte Ergänzung; ein Kunstwerk lebt uns doch ganz anders, wenn wir neben der Hauptwurzel, die es in die Tiefe der Idee senkt, die Seitenwurzeln erkennen, mit denen es in die Zeit verflochten ist, in der es entstand." (Vischer a. a. O., S. XXVI). Ich habe allerdings bei meinen Untersuchungen **nirgends** eigentlich ästhetische Ziele im Auge, sondern muß den wirklichen Aesthetikern, denen beigezählt zu werden ich weder beanspruche noch beanspruchen darf, überlaßen, den nöthigen Nuzen aus meinen gewiß mühsamen Untersuchungen zu ziehn; es schien mir indeß doch sehr wünschenswerth, gewißen ästhetisirenden Kritiken gegenüber handgreiflich zu zeigen, wie eine Autorität wie Vischer über die principielle Berechtigung meines Unternehmens selbst vom ästhetischen Standpunkte denkt. Oder glaubt man vielleicht, daß solche „Beziehungen" und die „Anspielungen", um die es sich bei mir handelt, zwei so wesentlich verschie-

Digitized by Google

dene Dinge seien, daß wer der heutigen Theorie der Aesthetik gegenüber sein gutes Gewißen wahren wolle, nothwendig sich blind stellen müße gegen die absolut unleugbaren Beweise, die ich dafür in wahrhaft erdrückender Weise schon in meinem vorigen Werke „Shakespeare der Kämpfer" beigebracht habe, weil damit in die Dichtung des „naturwüchsig unerschöpflichen" Engländers etwas Berechnetes und folglich Tendenziöses hineingetragen würde, was dem Wesen des „Genies" zuwider laufe? Nun denn, so will ich auch hier Vischer reden laßen, nachdem ich nur eine kurze Zwischenbemerkung gemacht. Abgesehn von Troilus und Cressida, das Vischer selbst noch ms. Es. vollkommen unrichtig als Tragödie behandelt, von Ulrici dagegen viel richtiger für eine Komödie gehalten wird; abgesehn ferner von Timon von Athen, einem Stücke, das unverkennbar der vorher genannten Komödie außerordentlich ähnlich und ebenso wie diese nicht mehr unter wirklich ästhetischen, sondern vorherrschend politischen Gesichtspunkten ihre jetzige Gestalt erhalten hat — eine Thatsache, die besonders dann klar wird, wenn man auf die Figur des Alcibiades sieht, und erwägt, daß Bacon in seinem Essay „Of Seditions and Troubles" mit die Verarmung und Verschuldung als besonders starken Antrieb zur Empörung aufführt; abgesehn weiter von der hier überhaupt nicht in Betracht kommenden Jugendtragödie Titus Andronicus, so finden sich überhaupt nur zwei, die eine tendenzmäßige Beziehung zur Gegenwart unterhalten: Hamlet und der Romeo. Von der ersteren gilt das in hervorragender Weise, weil ihre Wurzeln bis in Shakespeares früheste Jugendperiode hinabreichen, und sie desbalb selbst noch in ihrer heutigen Gestalt von dem uneinheitlichen Compositionsgesez der Shakespeare-Vorschule beherrscht wird; eine Thatsache, die mir ebenso beachtenswerth scheint, wie sie bisher die Beachtung der eigentlichen Forscher und auch der Aesthetiker, wie z. B.

Digitized by Google

Vischers, nicht hat finden können. Beim Romeo sind allerdings die tendenzmäßigen Beziehungen auf die unmittelbare Gegenwart bisweilen abgeschwächter; aber sie sind immerhin vorhanden; und zwar liegen sie in den komischen Zwischenpartien, woran schon Göthe mit Fug und Recht (in „Shakespeare und kein Ende") Anstoß genommen, indem er namentlich die Figuren der Amme und des Mercutio zurückgewiesen. Aber auch hier erklärt sich die Sache sehr einfach dadurch, daß — wie Tycho Mommsen des genauesten nachgewiesen — der Beginn des Romeo bis 1590, also bis in die unstreitige Jugendperiode des Dichters zurückreicht. Sonst aber finden sich die tendenzmäßigen Anspielungen nur in Shakespeares Komödien, und zwar auch hier nur, weil der Dichter der Komödie niemals den streng einheitlichen Bau gegeben, den die Tragödie der Reifeperiode zeigt, unbeschadet — selbstverständlich — der Beherrschung auch seiner Komödie der Reifeperiode durch eine streng einheitliche Idee. Diese mehr oder minder tendenzmäßigen Bezugnahmen der Komödien und jener beiden Tragödien hängen aber widerum ganz genau mit dem oben gerühmten Zuge Shakespeares zusammen, daß er es verstanden, selbst der fast unmittelbaren Gegenwart gegenüber sich ästhetisch frei zu verhalten, und sind daher für die ästhetische Würdigung jener Stücke an sich vollkommen gleichgiltig; auch für denjenigen, der sie nicht kennt, bleiben die Stücke in sich lebende Kunstwerke, die das Herz bewegen, wenngleich manch ausgezeichneter Wiz der Komödien mit seiner lebendigen Beziehung verloren geht, so daß sich jemand, der diese Beziehungen nicht kennt, eigentlich keine klare, wenigstens keine vollständige Vorstellung machen kann von eben diesem Wiz und — was mehr werth — dem unvergleichlichen Gleichgewichte des Humors, welchem dieser praktische Wiz entquollen. Was sagt denn nun aber Vischer, dieser wirkliche und selbständige Aesthe-

Digitized by Google

tiker, den kein verständiger Mensch für den Nachtreter angelernter Meinungen halten wird? „Ich sprach der Tendenzpoesie auch den relativen Werth ab“, heißt es a. a. O., Vorrede, S. IV, „der ihr doch gewißlich zukommt; und ich verkannte, daß auch ein echtes tendenzloses Kunstwerk immer von lebendigen Beziehungen auf die Gegenwart durchwoben sein wird, wie denn grade Shakespeare mit Sprüchen tiefer praktischer Weisheit für seine Zeitgenoßen und alle Zukunft seine Dramen so reich ausgestattet hat.“

Das „ich übersah“ am Anfange des Sazes bezieht sich auf eine Zeit, wo Vischer noch unter der Herrschaft der abstracten Dogmatik hegelscher Aesthetik gestanden, und er gesteht hier, daß das eigne unbefangene Studium der Dichterwerke, vor allen Shakespeares, ihn eines Besseren belehrt. Möchten doch manche unserer heutigen ästhetischen Weisen nur eine annähernde Fähigkeit der Autodidaxie bethätigen; vielleicht daß sie dann nicht mehr nöthig hätten, die bloß „Gläubigen“, und stellenweis sogar Glaubenszeloten — mit oder ohne Chorus — zu spielen!

Digitized by Google

Inhalt.

	Seite
Einleitung.	
John Lylys Angriffe auf Shakespeare.	
I. Mydas	25
II. Mutter Bomby	74
III. Love's Metamorphosis	95
Thomas Nashs Angriffe auf Shakespeare.	
I. Pierce Pennyless	118
II. Die Didotragödie	157
Der Maskencharakter des Sommernachtstraums.	
I. Was haben wir unter Maskendrama zu verstehen?	172
II. Die Construction des Sommernachtstraums beruht auf dem Geseze von Action und burlesker Contrastaction.	186
Der Beginn des Kampfes zwischen Ben Jonson und Shakespeare	203
Die nachweislichen Umarbeitungen shakespearescher Stücke durch Shakespeare selbst	274
Polemik	286

Berichtigung.

S. 60. Die Interpretation der Stelle: „Give me a pasty" u. s. w. in N. 6—9 ist falsch. Der hier in Betracht kommende Sinn ist: Garantire mir, daß ich nicht eingesperrt werde (Give me passty for a park; park = Pferch); sichere mir zu, daß ich troz aller Hunde (for hounds) einer ganzen Meute Zähne schadlos entrinne (let me shake off), dann sollst du eine gründliche

Digitized by Google

Rauferei sehn. Nachher will ich mich voll zechen und das Wild sich in seiner Wuth blamiren (take soil) laßen.

Minutius spricht an Lylys eigener Stelle, der zu verstehn geben will, Shakespeare habe verstanden, ihm vermöge seiner Connexionen einen Maulkorb vorzubinden, so daß er nicht zu viel sagen dürfe, wenn er nicht ernste Unannehmlichkeiten haben wolle. Sicherheit vor dieser Gefahr, meint der tapfere Lyly, und ich will ihn schon so abhezen, daß er die blamabelsten Streiche in seiner Wuth begehn soll!

S. 137 sind die Worte: „a justice tam Marti quam Mercurio" so zu verstehn, daß Shakespeare sowohl dem Gotte der satirischen Polemik, des Kampfes (Mars) wie auch dem Gott der Diebe (Mercur) im Wintermärchen gedient; in ersterer Eigenschaft gegen John Lyly, in lezterer gegen Rob. Greene. Dabei ist nicht bloß die mythologische Abstammung des Autolycus vom Mercur zu beachten, sondern auch, daß derselbe, W. T. II. 2, sagt: „My father nam'd me Autolycus; who, being as I am, littered under Mercury, was likewise a snapper-up of unconsidered trifles." Wenn Nash a. a. O. noch hinzufügt: „of peace and of coram," so ist das lediglich eine maliciöse Anspielung auf Thom. Lucy, die auch in den Lust. Weibern ihre Verwendung gefunden.

Digitized by Google

Einleitung.

In einem der gediegendsten Erzeugnisse der heutigen Shakespeareliteratur, in dem langen, gegen die fanatischen Ansprüche gerichteten Aufsaze [1]), welche der französische Jesuit Rio, Namens des „Katholicismus", auf Shakespeare erhebt, thut Mich. Bernays (S. 223) den Ausspruch: „Wer den vorhandenen Biographien Shakespeares eine neue hinzufügt, sollte . . . während seiner Arbeit die bekannten Worte von Steevens [2]) und Hallam [3]) im Gedächtniß haben; denn in der That, ganz sicher steht für uns in Shakespeares Leben nur das Wenige, was wir aus deutlichen Aeußerungen der Zeitgenoßen erfahren, oder was durch gleichzeitige Documente beglaubigt wird." Es kann keinen Grundsaz, keine Maxime der Forschungskritik geben, welche ich rückhaltloser und uneingeschränkter anerkennte, wie diese. Hallam, offenbar durch das Uebermaß der collierschen Quellenentdeckungen mürrisch gemacht, sprach allerdings der antiquarischen Forschung jede Aussicht auf wirkliche Erfolge auf dem Gebiete der Shakespeare-Biographie rundweg ab, indem er sagte: „All that unsatiable curiosity and unwearied diligence have hitherto detected about Shakespeare serves rather to disappoint and perplex us, than to furnish the slightest illustration of his character" [4]); Bernays da-

1) Deutsch. Sh.-Jahrb. I. 220—299. („Shakespeare ein katholischer Dichter").

2) Bei Besprechung von Shs. 93tm Sonett. Ich vermag keine Auskunft über die Aeußerung zu geben.

3) Vergl. Elze, William Shakespeare, Halle, 1876 S. 9. Die Stelle ist eine andere, wie diejenige, welche ich sofort anführen werde. K. Elze erwähnt übrigens der steevensschen Aeußerung an jener Stelle ebenfalls nicht.

4) a. a. O. 1. Aufl. Bd. II (Paris 1839), S. 237 f.

Digitized by Google

gegen läßt der Forschung ihre Wege offen, und verlangt nur wirklichen Urkundenbeweis, als selbstverständlich voraussezend, daß die betreffenden Urkunden an und für sich zuverläßig sind — vor allem aber schlichte, klare Deutlichkeit der Urkunden, keine Interpretationsrabulistik. Wenn einer, so war ich bei der vorliegenden Arbeit gezwungen, dies Gesez immer unverrückbar vor Augen zu haben; und ich kann versichern, das ehrlich gethan, absichtlich es niemals aus dem Auge gesezt zu haben. Es wird sich zeigen, daß ich in der That habe interpretiren müßen; aber nicht bloß, daß ich mit größter Gewißenhaftigkeit bei meinen Interpretationen zu Werke gegangen, sondern ich werde auch noch durch einen ganz besonderen äußerlichen Umstand unterstüzt, auf den ich schon hier mit Nachdruck aufmerksam machen muß. Ich werde Zeugniße vorbringen über Thatsachen von entscheidendster Wichtigkeit für die äußere und innere Shakespearebiographie; in keinem irgendwie erheblichen Falle aber handelt es sich um das vereinzelte Zeugniß irgend eines Zeitgenoßen, sondern überall liegen die zusammenstimmenden Zeugniße mehrerer Zeitgenoßen vor, die überdies noch durch die eigene Aussage Shakespeares bestätigt und vervollständigt werden. Daß diese Zusammenstimmung keine künstlich von mir gemachte ist, wird der Leser ohne Schwierigkeit erkennen, und mir demgemäß zustimmen, daß hier wirklich neue aber deshalb doch feste Grundlagen für die Shakespearebiographie geschaffen sind.

Oder glaubt man etwa, daß die Aussagen der Zeitgenoßen über Shakespeare schon derartig durchforscht wären, daß auf diesem Wege keine neuen Ergebniße mehr zu finden? Bernays weist in seinem Ausspruche ausdrücklich auf diesen Weg neben der rein archivalen Forschung hin. Leztere ist selbstverständlich nicht meines Amtes; auch dürfte von ihr in der That so gut wie nichts mehr zu hoffen sein; haben doch schon längst sogar die diplomatischen Fälschungen begonnen. Durchaus anders dagegen liegt die Sache betreffs der Durchforschung der zeitgenößischen Literatur. Einen je breiteren Ramen die Archivforschung in England eingenommen, desto mehr ist dieser zweite, sicher nicht unbedeutendere Zweig der Forschung verkümmert. Mein „Shakespeare der Kämpfer“ hat schon gezeigt, wie viel

Digitized by Google

vor Augen Liegendes hier übersehen ist; und jeder, der es beobachtet hat, welchen Weg die Forschung auf diesem Gebiete grade in neuester Zeit unter englischer Aegide eingeschlagen hat, wird sich über diese Verkümmerung nicht wundern. In dem Wahne auch hier bereits zu Ende zu sein, hat man förmliche Shakespeare-Allusionbooks angefertigt, in denen der angebliche Gesammtbestand der zeitgenößischen Anspielungen auf den großen Dichter zusammengetragen ist; eine Operation, die naturgemäß eine gewiße Stagnation in die selbstthätige Forschung bringen mußte. Und doch liegt in Wahrheit die Sache durchaus noch nicht so, daß man glauben dürfte, der Feierabend sei angebrochen.

Eine Literaturperiode von so übersprudelndem Schöpfungsdrange wie diejenige der beiden lezten Jahrzehnte des XVI. und der beiden ersten des XVII. Jahrhunderts in London erzeugt naturgemäß starke Rivalitäten und Reibungen unter den Mitstrebern, denn sie ist kraft Naturgesezes eine Zeit der neuen Männer, der sinkenden und steigenden Autoritäten. Unausbleiblich aber haben diese Rivalitätsreibungen einen Zusammenhang, ein Ineinandergreifen der Geistesproducte der verschiedenen Mitstreber zur Folge, das über die gewöhnlichen zeitgeschichtlichen Impulse, welche denkende Köpfe einander mittheilen, weit hinausgreift, und in directe persönliche Beziehung, ja in parteiische, fractionelle persönliche Beziehung ausartet. Je hervorragender der Mann, desto mehr wird er sich solchen Reibungen ausgesezt finden, und seine gesammte Genialität wird nicht ausreichen, ihn vor activer Theilnahme an diesen Reibungen zu bewahren. Von vornherein ist daher anzunehmen, daß die literarischen Productionen einer *solchen* Zeit auch mit persönlichen Beziehungen angefüllt sind, die sie nicht weniger zu Fundgruben der Einzelbiographien wie der Allgemeingeschichte machen, wie sich denn beide überbaupt nur künstlich von einander absondern laßen. Wer aber einen — wenn auch nur flüchtigen — Blick wirft auf die Chronologie der eigenen Werke Shakespeares, und mehr noch seiner Zeitgenoßen — mit Ausnahme Ben Jonsons, der durch eigene sorgfältige Notizen uns die Chronologie seiner Werke übermacht hat — der wird schon daraus erkennen, wie viel

Digitized by Google

Arbeit hier noch nicht gethan ist. Denn „die Chronologie“ — das betont auch Bernays in der allegirten Abhandlung — „ist die Fackel der Geschichte“; wo also sie fehlt, oder ihre Flamme, vom Winde hin und her geworfen, nur unsicher flackert, da hat die Geschichtsforschung noch keine Detailarbeit gethan. Und ich glaube in der That nicht zu fehlen, wenn ich behaupte, man hat, namentlich in Deutschland, sich bisher hauptsächlich nur an die großen ästhetischen Vergleichungspunkte zwischen Shakespeare und seinen Zeitgenoßen gehalten, ohne die unmittelbaren Productionswirkungen des Aufeinanderdrängens der Rivalen und ihrer leidenschaftlichen Kämpfe zu beobachten.

Mein bereits genanntes Werk hatte sich die Aufgabe gestellt, einen festen Punkt zu schaffen und zu bestimmen, von wo aus die Geschichtsforschung vorschreitend Licht — oder doch besseres Licht — in dieses Dunkel tragen kann, indem es zeigt, wie sowohl der Sommernachtstraum wie auch Shakespeares Tempest, bei aller ästhetischen Selbständigkeit und Abgerundetheit, Stücke sind, welche sich selbst mit dem Rivalenkampfe befaßen, und daher auch stark umkämpft sind. Von diesem Punkte bin ich jezt weiter vorgerückt und habe die Geschichte des Kampfes um den Sommernachtstraum und theilweise auch desjenigen um den Tempest weiter verfolgt. Man wird es — so sollte ich wenigstens denken — nur begreiflich finden, daß ich mich nach Abschluß jener Vorarbeit der Frage zuwandte: ob nicht auch Lyly Shakespeares Sommernachtstraum beantwortet, und ob Shakespeare sich bei den Antworten Lylys und Nashs auf sein Stück beruhigt habe? Nicht weniger natürlich aber war es, daß ich auch untersuchte, ob John Lyly etwa ebenso wie Nash den Shakespeare schon vor dem Sommernachtstraum bekämpft habe? Das Resultat dieser neuen Untersuchung, das ich hiermit vorlege, ist nun in Kürze folgendes.

Wenn alle Stücke John Lylys auf uns gekommen sind, was ich für ziemlich zweifellos halte, obwohl z. B. Blount 1623 in seiner Sammelausgabe von lylyschen Stücken nur 6 veröffentlichte, während Dilke, 1814, und nach diesem Fairholt, 1858, davon 8 veröffentlichen; wenn ferner John Lyly, der bekanntlich auch als Pamphletist thätig ge-

Digitized by Google

wesen ist[1]), den Shakespeare nicht etwa in einem Pamphlet, gleich dem Thom. Nash, angegriffen haben sollte, so muß angenommen werden, daß Shakespeare 1590 oder 1591 den Kampf gegen Lyly aus freien Stücken, also aus rein ästhetischen Beweggründen, eröffnet hat; und zwar durch 2 hinter einander folgende Angriffe, zuerst durch Love's Labours lost[2]); dann aber — nach Lylys eigner Meinung — weit stärker durch das Wintermärchen. — Mein quellenmäßiger Grund für diese Annahme ist, daß John Lyly in seinem Midas, der bereits 1592 im Drucke erschien, auf beide Stücke reagirt. Daß Shakespeare seit den genannten beiden Stücken bis zum Sommernachtstraume sich irgendwie wider mit Lyly befaßt, habe ich bisher nicht zu entdecken vermocht; gleichwohl glaube ich mich nicht zu täuschen, spreche aber auch die Behauptung nicht mit voller Bestimmtheit aus, daß Lyly in seiner Mutter Bomby — zuerst gedruckt 1594, und schwerlich viel früher entstanden — einen zweiten Gegenangriff auf Shakespeare gerichtet. Das wenigstens möchte ich als gewiß behaupten, daß der Sommernachtstraum selbst verschiedene persiflirende

1) „Pap with a Hatchet; alias, a Fig for my Godson: or crack me this nut; that is a sound Box on the Ear for the Idiot Martin, to hold his Peace: written by one that dares call a Dog a Dog", 1589. Man hat früher geglaubt, das Pamphlet rühre von Th. Nash her; und das behauptet auch jezt noch Klein, Gesch. d. engl. Dramas, I. S. 263 Note; indeß Lyly ist der Verfaßer, wie Collier ausdrücklich in seinen Noten zu Nashs Pierce Pennyless bemerkt und Fairholt (Lylys Works, I S. XX) bestätigt. Lyly wurde in Folge dessen auch in den Harvey-Scandal mitverwickelt, und ist sicher ein „Freund" von Thom. Nash gewesen, wie auch Fairholt annimmt, und wie ich gegenüber meiner früheren entgegengesezten Behauptung hier ausdrücklich constatire. Daß Lyly jenes Pamphlet — das mir leider völlig unbekannt ist — dazu benuzt hat, um auch dem verhaßten Shakespeare eins auszuwischen, scheint mir um so wahrscheinlicher, weil Nash in seinem Pierce Pennyless — und sicher auch in seinem, im folgenden Bande zu besprechenden, satirischen Drama „The Isle of Dogs," dieselbe Haltung beobachtet hat, und weil überdies das „call a dog a dog" im Midas grade an der Stelle widerkehrt, wo Shakespeare am schmählichsten mißhandelt wird.

2) So, glaube ich, schreibt mit Recht Monck Mason.

Digitized by Google

Anspielungen auf jenes Stück enthält. Nachdem nun Shakespeare 1595 — eine Datirung, für welche namentlich Mutter Bomby neue, starke Anzeichen liefert — seinen Sommernachtstraum auf die Bühne gebracht hatte, hat John Lyly in der That noch ein Erwiderungsstück geschrieben und auch durch die königlichen Chorknaben aufführen laßen. Es ist die seine völlige Erschöpfung documentirende Maske „Loves Metamorphosis", (zuerst gedruckt 1601), ganz sichtlich sein leztes Stück. Darauf hat Shakespeare nicht geantwortet; wohl aber hat er zuverläßig seine ältere Komödie Love's Labours lost nach Nashs Summer's last Will and Testament von neuem auf die Bühne gebracht, nachdem er gewiße ältere Bestandtheile derselben durch neue ersezt, und auf diese Weise das Stück so eingerichtet hatte, daß es — wir werden uns davon überzeugen — seinen Gegnern eine äußerst empfindliche Niederlage bereiten mußte. Außerdem aber hat der große Dramatiker auch noch ein neues Drama „Die lustigen Weiber von Windsor" geschrieben, das dem Nash den Garaus macht, und seine Gehilfen, Lyly und George Peele wenigstens tüchtig verlacht.

Aber wie in aller Welt komme ich zu einem solchen Einfalle? Durch folgende, wie mich deucht, ebenso einfache wie vernünftige Ueberlegung.

Der Midas von John Lyly läßt erkennen, daß einer der bekannten Lucies, und zwar — ms. Es. unfraglich — derselbe, dem zu Ehren Shakespeare seinen Slender erschaffen, dem Hofpoeten die Geschichte von Shakespeares Wilddiebstahl und seinem ehelichen Unglück hinterbracht hat; Lyly hat sich nicht geschämt, just diese Mittheilung als Waffe gegen Shakespeare eben im Midas, und — wenn ich mich nicht vollkommen täusche — auch wider in der Mutter Bomby zu gebrauchen, um ihn „hofunfähig" zu machen, und damit seine Existenzfähigkeit als Künstler zu zertrümmern. Aus Lylys Hand — man sieht nicht, ob durch freundliche Darreichung oder nur durch Vermittlung des Midas — ging nun diese Waffe in die Hand von Thom. Nash über. Bereits in seinem Pierce Pennyless schwingt sie dieser Kämpe, wenn auch — wie sich zeigen wird — vorerst nur schöne Lufthiebe schlagend; dann aber thut er

Digitized by Google

damit in der Didotragödie einen so bösen Stich, daß Shakespeare sich veranlaßt sah, seinem Bottom das Kuckukslied in den Mund zu legen, und dem Nash wie seinem Gewährsmanne Lyly durch Bottom die warnenden Worte zurufen zu laßen: „Who would set his wit to so foolish a bird? *Who would give a bird the lie, though he cry „„cuckoo““ never so?*“ Lyly stellte nun allerdings seinen Kuckucksgesang ein; Loves Metamorphosis singt ganz andere Elegien; young brisky Juvenal, d. h. Nash, glaubte indeß die alte Waffe nun erst recht gebrauchen zu müßen, und that damit — der zweite Band dieses Werkes wird es lehren — in seinem Summer's l. W. a. T. einen meuchelmörderischen Saubieb. Dadurch — das wird jeder Mensch von nur einigermaßen anständigem Gefühle zugeben, besonders wenn er den Wortlaut von Nahs Ausfall kennt — war Shakespeare in die Nothlage versezt, sich ebenfalls über diese gehäßigen Persönlichkeiten auszusprechen; und das hat er in den Lustigen Weibern gethan, wie man längst erkannt haben würde, wenn man den Zusammenhang der Dinge genauer gekannt hätte. Eine alte, von Davies aufgetischte Sage erzählt bekanntlich, daß ein Friedensrichter Lucy — den Vornamen hat Davies nicht erfahren, aber es ist zweifellos sir Thomas Lucy — Shakespeare durch Bedrohung mit einer Anklage — und zwar, wie wir als sicher annehmen dürfen, vor der Sternkammer — wegen des — damals unter sehr schwere Strafe gestellten — Verbrechens des Wilddiebstahls zur Flucht aus seiner Heimath gezwungen habe; und dieselbe Sage erzählt zugleich — nach des Davies Bericht — Thatsachen, welche erkennen laßen, daß man in Stratford angenommen, Shakespeare habe sich später in einem Drama an Thomas Lucy gerächt; und zwar kann dies Drama nach des Davies Angaben kein anderes wie die Komödie „Die lustigen Weiber von Windsor“ gewesen sein.

Ein namhafter Theil der bedeutendsten Shakespeareforscher hat denn auch von jeher anerkannt, daß die Lustigen Weiber Anspielungen der Art enthalten, wie Davies berichtet hat; aber freilich ohne etwas rechtes damit anfangen zu können. Hätten die Forscher aber eins gewußt, was die Anspielungen von Lyly und Nash, und in vollster Uebereinstimmung damit Shakespeares eigene Darstellung,

Digitized by Google

eben in den Lustigen Weibern, völlig unzweifelhaft machen, daß nämlich des Dichters eheliches Unglück mit der verhängnißvollen Wilddiebstahls- und Sternkammer-Geschichte[1]) in engster Verbindung steht, so würden sie vielleicht schon die Entdeckung gemacht haben, die ich jetzt hier mittheile. Die bezeichneten Quellen führen nämlich zu folgenden geschichtlichen Ergebnißen.

Thomas Lucy hat Shakespeares unbedachten, in jugendlichem Leichtsinn verübten Wilddiebstahl, bei dem auch sonst noch den Fall erschwerende Widersezlichkeiten vorgekommen zu sein scheinen[2]), benuzt, um ihn — wie auch dem Davies erzählt worden — „landflüchtig" zu machen. Eben auf die Landflucht, auf weiter nichts, hat es Lucy abgesehen gehabt, weil dadurch Shakespeares Ehefrau ihres ehemännlichen Hüters und Schirmers beraubt wurde. Schon vor der Ehe Shakespeares mit Anna Hathaway muß nämlich entweder Thomas Lucy selbst oder ein jüngerer, naher Verwandter desselben — „Cousin Slender" — der Anna erfolglos nachgestellt und diese Nachstellungen auch fortgesetzt haben, nachdem Shakespeare seine Ehe mit Anna bereits geschloßen. Nachdem nun aber der Ehemann beseitigt war, haben die Lucies — wer, das bleibt in undurchdringliches Dunkel gehüllt — das bedrängte Weib wirklich verführt, und dadurch das Band von Shakespeares Ehe zerrißen[3]). Keine edle Seele wird sich an ein solches Unglück erinnern laßen, ohne in Zornesflammen aufzulodern, und besonders dann, wenn das Unglück — wie im vorliegenden Falle — in boshaftester Weise benuzt wird, um uns beschimpfend zu verderben. Was Wunder also, daß Shakespeare wegen dieser schimpflichen Mißhandlungen eine — man darf wohl sagen furchtbare — Züchtigung

1) Auf diese spielt auch Jonson in einer Stelle von Every Man out of his humour an, die ich später mittheilen werde.

2) Shakespeare stellt die Sache so dar, als ob die Wilderei in Lucys Park so landesüblich gewesen, daß man sich dieselbe gar nicht als Verbrechen angerechnet.

3) Daß der Dichter dennoch seine Hahnreischaft bestreitet, wie schon Bottoms Worte erkennen laßen: „Who would give a bird the *lie*", hat seine besonderen Gründe, die später bei Besprechung der Lustigen Weiber sich aufhellen werden.

Digitized by Google

seinen Widersachern — und vor allem dem Nash[1]) — zu Theil werden ließ. Diesem Zwecke hat zunächst die bereits erwähnte Umarbeitung von Love's Labours lost gedient, welche — meiner Vermuthung nach — den Lustigen Weibern vorangeschickt ist. Die leztere Komödie aber wird uns einen tiefen Blick in Shakespeares Seelengröße thun laßen; denn abgesehen von gewißen, eine ernste Melancholie verrathenden Partien derselben, welche der Dichter in das entsprechende Dunkel zu hüllen gewußt hat, herrscht hier ein so sicherer, auf fester moralischer und philosophischer Grundlage ruhender Humor, daß der Dichter dasteht, wie ein unbesiegbarer Engel. Das ist die unermeßliche Macht der sittlichen Festigkeit, verbunden mit dem Bewußtsein einer hervorragenden Bestimmung. Und grade dies wohlthuende Gefühl strömt auch anderwärts noch die Geschichte von Shakespeares Leiden und Kämpfen in dichten Strahlen aus.

Ich habe hier vor allem die so unscheinbare, und von Shakespeares Widersachern ebenfalls gründlich ausgebeutete Thatsache vor Augen, daß der Dichter durch das stratforder Verhängniß genöthigt wurde, sich seinem natürlichen Berufe, seiner weltgeschichtlichen Bestimmung zuzuwenden. Wenn das edle Wort Schillers: „In der Noth allein zeigt sich der Adel großer Seelen" jemals volle Bethätigung in der Geschichte erhalten, so ist es in dieser Wendung von

1) Dieser — Falstaff in den Lustigen Weibern — ist in jener Komödie am schlechtesten weggekommen. Der Hauptgrund ist m. E. in einer schmuzigen Insulte der Didotragödie zu suchen, wovon später. Dann hat dabei stark die Widerholung des Kuckucksrufs in Summer's l. W. mitgewirkt, und endlich die Thatsache, daß Nash auch sonst noch in jenem Stücke den dreisten Verleumder Shakespeares spielt. Ein starkes Motiv zu des großen Dramatikers besonders starkem Widerwillen gegen Nash scheint — nach einer bestimmten Stelle der Lustigen Weiber — auch der Umstand abgegeben zu haben, daß Nash die Verfaßerschaft zur Groatworth-Invective — wie Shakespeare bestimmt angenommen zu haben scheint — wahrheitswidrig abgeschworen. Daß übrigens Shakespeare nach Love's Metamorphosis nicht mehr daran denken konnte, den John Lyly, gleich Falstaff-Nash, aus dem Elfenstate durch Herne den Jäger verweisen zu laßen, davon wird sich der Leser selbst seiner Zeit überzeugen.

Digitized by Google

Shakespeares Leben. Der Dichter begriff den Ruf des Schicksals, wendete sich ihm mit voller concentrirter Kraft zu, sobald ihm sein Elend nur wider gestattete, mit Nathan auszurufen: „Und doch ist Gott!“ und, gleich diesem, ersezte seinem großen Herzen die unsinnliche Liebe, zu welcher ein unausweichlicher Schicksalsschluß geführt, den Verlust derjenigen Liebesfreuden, welche vordem seine reich begabte Sinnlichkeit ihm gewährt. Sein Weib, sein reich und keusch gebärendes Weib wurde fortan die Feenkönigin, die Poesie[1]). Im engsten Zusammenhange mit dieser großartigen und ernsten Auffaßung des an ihn ergangenen

---

1) Nicht meinen Gedanken spreche ich hier aus, sondern Shakespeares eigenen, und zwar — sonst würde die Bemerkung sehr wenig am Plaze sein — an der Hand der Lustigen Weiber. An zwei Stellen, die beide unsere sorgfältigste Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen werden, spricht ihn der Dichter in jenem Stücke aus; zunächst in mehr schlichter, ja zurückhaltender Weise, indem er eine Parallele zwischen seinem und Marlowes Schicksalsgange andeutet; dann aber am Schluße des Stücks, in der Elfenscene in prachtvoll schimmerndem Pathos.

Es ist nur eine andere Formirung desselben Gedankens und Gefühls, wenn im Tempest Prospero zum Vater der Miranda gemacht wird, und diesem die gemüthvollen Worte (I, 2) in den Mund gelegt werden:

O, a Cherubim
Thou wast, that did preserve me. Thou didst smile,
Infused with a fortitude from heaven,
When I have deck'd (beruhigt) the sea with drops full salt,
Under my burden groan'd; which rais'd in me
An undergoing stomach, to bear up
Against what should ensue.

Was Prospero hier seine „Bürde“ nennt, unter der er stöhnt und keucht, ist — historisch betrachtet — eben des Dichters furchtbares Unglück, und die Thatsache, daß seine Widersacher daraus Waffen gegen seine Unschuld geschmiedet. Das unerschütterliche, klare Bewußtsein, sein göttlicher Beruf sei, eine Miranda der Welt zu hinterlaßen, das wars, was den religiös ergebenen und gefestigten Prospero in den Stunden seiner schweren Leidenskämpfe aufrichtete bis zur Erhabenheit über irdischen Schmerz und irdische Sorge; und ich denke, ein jeder, der die historischen Thatsachen kennt, die ich eben vorgetragen, kann nicht einen Augenblick zweifeln, daß der Dichter hier den Darstellungsstoff der wirklichen Geschichte seines Herzens entlehnt hat.

Digitized by Google

Schicksalsrufs steht, daß Shakespeare von Anfang an[1]) — nur daß zuerst seine Kräfte noch zu sehr schlummerten, und er nicht konnte, was er mochte — mit der bestimmten Absicht an seinen neuen Beruf herantrat, dem Titanenkampfe, der ihn rings umwogte, ein Ende zu machen, und durch seine Arionsharfe dem Chaos der damaligen englischen Bühnenverhältniße wirklich ästhetische Harmonie, Regel und Gesez zu geben, und daß er diesem seinem Meisterwillen auch bald genug zur lebendigen Erscheinung verhalf[2]).

---

1) Sehr bedeutsam ist mir in dieser Beziehung stets die Stelle des Hamlet erschienen, wo die Schauspieler durch Polonius angemeldet werden, und die gewiß schon — wenigstens in ähnlicher Gestalt — sich im Hamlet von 1589 gefunden. Hamlet, dem die Meldung gemacht wird, ist in tiefe Melancholie versunken; aber die Meldung selbst regt sofort seine Munterkeit zu lebhaftestem Humor auf. Hier blizt doch wohl unwillkürlich das Gefühl durch, daß das Spiel der Phantasie durch seine Harmonie wohlthuend auf die Melancholie wirke, indem es den Geist der wirklichen Welt entrückt.

2) Daß es erst Shakespeare gewesen, welcher dem englischen Drama ein wirklich ästhetisches Princip gegeben, hat auch Bernays gegen Rio ausgesprochen. Nachdem derselbe eine allgemeine Schilderung vom Zustande der englischen Bühne vor Shakespeares Auftreten entworfen, der man im Ganzen beitreten kann, wenn sich m. E. gleich nicht verkennen läßt, daß Bernays dabei etwas zu ausschließlich auf Christopher Marlowe, und zu wenig auf John Lyly geblickt hat, sagt derselbe (S. 257): „Erst seitdem uns die Vorgänger und Zeitgenoßen Shakespeares in ihren Werken nahe getreten sind, und wir ihre Künstlerphysiognomie deutlich sehen und unterscheiden können, erst seitdem vermögen wir auch zu bestimmen, wodurch er eigentlich aus dem Kreise seiner Kunstgenoßen sich heraushebt, wodurch er ein anderer wird, als sie, und sich die Alleinherrschaft in seinem Reiche sichert. Seine Ueberlegenheit wird nicht nur durch die immer neu herandringende Fülle seiner Schöpferkraft offenbar; er ist nicht bloß deshalb der größte, weil er der reinsten Wahrheit stets getreu bleibt, weil er jeder Erscheinung die einzig richtige Form verleiht, jedem Gedanken den tiefsinnigsten Ausdruck, und jeder Empfindung die innigsten Laute; seine alles überragende Größe haben wir in ihrem Ursprunge erst dann begriffen und gewürdigt, wenn wir jedes seiner Werke als eine vollkommen selbständige Ein-

Digitized by Google

Das eben ist das künstlerische Motiv in den ersten Angriffen Shakespeares auf Lyly und die Akademiker insgemein; eben diese wirklich ästhetische Auffaßung der theatralischen Kunst kehrt denn auch in den späteren Angriffen Shakespeares in immer potencirterer Weise wider; sie eben ist es, welche ihn zu dem schwierigen Problem veranlaßt hat, das Schaffen der Dichterphantasie im Sommernachtstraume selbst traumartig darzustellen, und damit thatsächlich eine neue Epoche des englischen Dramas, die Epoche seiner Classicität zu inauguriren; und sie endlich hat den Dichter bewogen, in den Lustigen Weibern es gradezu auszusprechen und zur Darstellung zu bringen, daß ihm der Schicksalsberuf zugefallen, das Geisterreich der Kunst aufzurichten; daß dasselbe aber eben ein reines Geistesreich sei. Nur einem Menschen von ganz außerordentlicher Seelengröße ist es gegeben, sich über sein eigenes, schwer lastendes Ungemach im Pflichtgefühle eines göttlichen Berufes so vollständig zu erheben, wie Shakespeare. Er zeigt darin die ausgeprägteste Verwandtschaft mit dem Größten, was die Menschheit geboren; ich erinnere nur an Luther,

---

heit klar anschauend erkannt haben. Denn hierdurch wird er der Einzige. Die ihm vorangingen, vermochten sich nicht zum Begriffe, zur Darstellung eines Ganzen zu erheben, so mannigfache Reize auch durch ihre Werke zerstreut sind" u. s. w. Eben diese „Einheit" ist die Folge von Shakespeares richtigem ästhetischen Princip; beide sind vollkommen eins. Noch Göthe hat unserm Dichter eine ganz außergewöhnliche Einheit der Idee in seinen Dramen zugesprochen; Neuere — wie K. Elze — dagegen betrachten das als den Aberglauben einer „stricten Observanz", ohne zu bedenken, daß Shakespeare dann überhaupt nicht mehr qualitativ, sondern nur noch quantitativ von Marlowe, und selbst Ben Jonson unterschieden ist. Daß aber Göthe hier — wie auch anderwärts — ebenso wie Schiller ein weit schärferes Auge für Shakespeares Eigenthümlichkeiten gehabt, wie mancher der heutigen professionirten Shakespeareforscher, möchte ich schon daraus schließen, daß, wie Bernays mit vollem Recht sagt, die in Rede stehende Einheit den Shakespeare von seinen Vorgängern charakteristisch unterscheidet; Shakespeare ist zu seiner ideellen und damit ästhetischen Concentration offenbar aus bewußter Abweichung von seinen Vorgängern gekommen.

Digitized by Google

an Friedrich d. Gr. und — da von unseren deutschen Dichterheroen ms. Ws. keiner ähnliche Schicksale zu bestehn gehabt[1]) — an Dante, an dessen großes Gedicht denn auch verschiedene Töne jener Passage der Lustigen Weiber lebhaft anklingen. Und doch giebt er diese — theils sinnbildlichen, theils ausdrücklichen — Erklärungen im Sommernachtstraum, wie in den Lustigen Weibern keineswegs muthwillig und provocirend ab, wie es etwa ein Ben Jonson lieben würde, sondern als Antwort auf öffentliche Verdächtigungen seiner Gegner!

Ueber den Zeitpunkt, wann den Shakespeare sein Unglück betroffen, geben die Quellen gar keine Auskunft. Aber auch wenn sie in diesem Punkte deutlicher sprächen, wir würden damit den Zeitpunkt des Uebertritts zur Bühne noch nicht wißen. Shakespeare kann sich unmöglich in der Gemüthsverfaßung befunden haben, sofort zur Bühne überzutreten, als er in London als Flüchtling anlangte. Er war — wie wir sehen werden — mit Mühe und Noth einer entsezlichen Gefahr entronnen, die noch immer über ihm schwebte. Von seiner Familie war er in Folge dessen abgeschnitten; ein um so martervolleres Gefühl, als er recht gut wußte, welche weitere Gefahr seinem Glücke vonseiten der Lucies drohte. Das ist eine Stimmung, in welcher ein Mensch von Selbstachtung auf dem Gebiete der Kunst nicht wirken kann. Später kam der gefürchtete Ehebruch noch wirklich hinzu, kein Zweifel also, daß der — wie ich schon an anderer Stelle ausgeführt habe — ohnehin zur Melancholie neigende Dichter erst Jahre ge-

1) Schillers Flucht von Stuttgart nach Mannheim, 1782, die man wohl mit Shakespeares Landesflucht hat in Parallele stellen wollen, erscheint doch sehr winzig gegen dieses schwere Unglück, namentlich auch, wenn man erwägt, daß das Unglück, welches Schiller dadurch über sich herauf beschwor, nur ein vorübergehendes war, während Shakespeares Schmerz unauslöschlich blieb, und — falls ich mich nicht täusche — mit verstärkten Kräften — unter Coincidenz anderer Umstände — widerkehrte, als der Dichter die Abnahme seiner poetischen Kraft fühlte. Selbstverständlich will ich aber mit alle diesem nicht sagen, daß Schiller nicht dennoch in seinem Leben denselben Seelenadel bewiesen wie Shakespeare.

Digitized by Google

brauchte nach seiner Landflucht, um sich zu wirklicher Arbeitskraft in seinem Berufe aufzuraffen.

Nachdem Shakespeare wirklich zur Bühne übergetreten war, kam er sehr schnell in die Höhe; diese Thatsache läßt Lylys Midas mit aller Bestimmtheit erkennen; denn er beweist, daß Shakespeare schon damals am Hofe Elisabeths sehr festen Fuß gefaßt hatte. Lyly möchte ihn eben von dort wider verdrängen, und sucht Shakespeares Ehre auch von dieser Seite her zu verdächtigen. Wir, die wir überdies noch das gewiß classische Zeugniß Ben Jonsons dafür besizen, daß Shakespeare die Intrigantenkunst mit John Lyly nicht getheilt hat, können indeß in Lylys Versuch, den gefürchteten Rivalen vom Hofe abzudrängen, nur die Bescheinigung dafür finden, daß derselbe damals wirklich bereits zu fürchten war, wenn auch in wesentlich anderem Sinne wie Lyly sein Auditorium glauben machen möchte.

Von jener Zeit an steigt nun Shakespeare immer schneller; aber es wäre eine sehr falsche Vorstellung, anzunehmen, daß er deshalb unangefochten dagestanden hätte. Ben Jonson, der die Entscheidungskämpfe zwischen Shakespeare, Peele, Lyly und Nash noch erlebt hatte, schrieb sich, während noch die Walstätte mit den Trümmern der Gegner bedeckt war, in der ihm eigenen Bescheidenheit, den seltsamen Beruf zu, das englische Drama erst wirklich „correct“ zu machen, und knüpfte in diesen Bestrebungen so entschieden an die nashschen Traditionen an, daß er sich — in Every Man out of his humour — sogar anmaßte, den förmlichen Obmann zwischen den Kämpfenden zu spielen, ja sogar die liebenswürdigen Sticheleien von „cuckold“ und „horn“ — wenngleich in sehr dumpf murmelnden Tönen — fortzusezen. Es kann m. E. nicht verkannt werden, daß Jonson der beiweitem begabteste Gegner gewesen, den Shakespeare jemals gehabt, und dem großen Dichter namentlich durch seine unästhetische Einseitigkeit und Disharmonie aufs äußerste beschwerlich fallen mußte; Jonson — sehr weit freilich davon entfernt, das englische Drama irgendwie zu „reformiren“, wie er nicht müde wurde anzukündigen — Jonson hat endlich wirklich seinen großen Gegner mürbe gemacht, so daß er abtrat. Nicht als hätte er je auch nur annähernd einen

Digitized by Google

Sieg über ihn erfochten; im Gegentheil Shakespeares lezte That, mit welcher er die Bühne verließ, war — wie ich in meinem Shakespeare den Kämpfer gezeigt habe — noch ein Geistesbliz, der Jonson durch Mark und Bein gefahren; aber die Zähigkeit des phantasielosen Jonson, der sich nun einmal in den Kopf gesezt hatte, der Gegner des großen Meisters sein zu müßen, und dessen Kunst vom Standpunkte hölzerner Buchgelehrsamkeit aus zu bekämpfen, die er aus allen römischen und griechischen Classikern zusammengerafft hatte; die Zähigkeit dieses Jonson, sage ich, mußte einem Manne auf die Dauer unerträglich werden, der sich sagen durfte, sein Leben lang seine Riesenkraft zur Förderung der Kunst nach bestem Wißen und Gewißen ausgenuzt zu haben, den — nachweislich — die veränderten Zeiten nicht mehr ansprachen, und dessen erschöpfte Kraft sich ohnehin nach Ruhe, dessen Herz sich für die kurze Frist, die ein kampfreiches Leben ihm noch gestattete, nach behaglicher Beschauligkeit sehnte. Shakespeare trat daher ab und überließ dem Jonson das Feld.

Die Hegemonenstellung — um diese mein Thema eigentlich überschießenden Bemerkungen noch hinzuzufügen — die Shakespeare sich durch sein überragendes Genie geschaffen, konnte natürlich Jonson nicht für sich in Beschlag nehmen. Ja, ich möchte sogar, im Widerspruch zu Ulrici[1]), dem Jonson die weit untergeordnetere Bedeutung eines literarischen Parteiführers absprechen. Ulrici stellt die Sache so dar, als wäre Jonson der Stifter einer neueren „Schule", welche in ihrem realistischeren, d. h. die unpoetische Wirklichkeit mehr berücksichtigenden Streben dem „modernen" Geiste näher stünde, als die shakespearische Schule. Auf die Gefahr hin, dieser moderneren und modernsten Zeit auf diese Weise überhaupt den wahrhaft poetischen Geist abzusprechen, würde ich dies sofort zugeben, wenn ich dem Jonson, namentlich als activen Künstler, eine selbständige Richtung zuerkennen könnte; denn sein eigentliches Grundprincip, oder wenigstens das, was er als solches bezeichnet, die „moralische Satire", welche nach ihm die Wesenheit der Komödie ausmacht, würde immerhin eine

1) Shakespeares dramat. Kunst, 3. Aufl., I. 303 und 337 ff.

Digitized by Google

Annäherung an die spätere puritanische Zeit bezeichnen [1]); Jonson selbst hat aber dies Princip ebenso wenig jemals in seinen Komödien durchgeführt, wie jedes andere — wie er glaubte — „neu" aus Aristoteles, und noch lieber aus Horaz, wider ans Licht gezogene poetische Princip. Jonson ist thatsächlich kein Moralsatiriker, sondern ihm, wie Nash, dient die Maske der moralischen Satire zum Schilde für persönliche Angriffe, die oft noch dazu so unmotivirt sind, daß sie gradezu die Entstellung der Wahrheit zu ihrer Vorbedingung haben. Schon die ästhetische Theorie von Jonson ist — wir werden Gelegenheit haben, uns davon zu überzeugen — ein Gewebe von Unklarheiten; seine künstlerische Praxis aber überbietet das noch in unglaublicher Weise. Bei Besprechung von Jonsons einzelnen Dramen giebt Ulrici selbst dafür die handgreiflichsten Beweise, indem er unwiderleglich zeigt, daß Jonson grade das stricte Gegentheil von dem gethan hat, was er gethan zu haben behauptet. Dazu kommt dann noch die stoffliche wie sprachliche Abhängigkeit von Shakespeare, also grade von demjenigen Dichter, dem er theoretisch die meiste Opposition macht und seine neueren Principien entgegenstellt, weil — wie er sehr naiv an Drummond erzählt hat — es dem großen Dramatiker an „Kunst" gebricht. Ein solcher Mann, das scheint mir unumstößlich, ist nicht dazu angethan „Schule" zu machen; er repräsentirt weder theoretisch noch praktisch ein klares Princip. Wohl aber kann ein solcher Mann dazu helfen, eine lästige Autorität zu untergraben; und weil Jonson das mit unermüdlichem Eifer an Shakespeares Autorität zu leisten bemüht war, so versammelte er auch eine — übrigens in Folge seiner Streit- und Rachsucht stets wechselnde — Menge neuerer Literaten um sich, die mit ihm entschloßen waren, eine „neuere" Richtung einzuschla-

1) Aber freilich von Jonsons Seite eine sehr unbeabsichtigte. Jonson, der zeitweilig sogar Papist gewesen ist, scheint überhaupt — auch hierin charakteristisch von dem gemüthvollen Shakespeare abweichend — sehr unabgeklärte religiöse Vorstellungen gehabt zu haben, und konnte schon deshalb nicht zum Puritanismus neigen, der ohnehin bei seinem Hauptgönner, Jacob I., recht schlecht angeschrieben stand.

Digitized by Google

gen — ungefähr mit der Berechtigung wie Richard Wagner dem Beethoven und Mozart seine Zukunftsmusik entgegenstellt. Das erklärt sich leicht. Jeder Mensch, und so namentlich auch der Künstler, wird sich mit der Zeit eine gewiße Manier, seinen Stoff zu behandeln, angewöhnen, die um so störender hervortreten wird, je mehr seine eigentliche Schöpferkraft schwindet. Das ist der Punkt, wo der Nachwuchs einsezt, um auch sich zur Geltung zu bringen; denn alle Manieren, alles Stereotype wirkt auf die Dauer ermüdend und erzeugt das Verlangen nach Abwechselung. Daß aber in jeder wahren Kunst, troz aller Manier, ein unentbehrliches Element steckt, von dem jede wirkliche Kunstform ausgeht, mag nun dieser oder jener Meister den Stoff in seine Schöpferhand nehmen, das ist es, was die ästhetischen Revolutionäre übersehen, die daher auch regelmäßig kurzlebige Erscheinungen sind.

Und das hat sich auch an Ben Jonson gezeigt. Obwohl Shakespeares Abgang von der Bühne ihm die günstigsten Chancen bot, hat er es dennoch nicht vermocht, ohne die Stüze von Jacobs I. Gönnerschaft sich wirkliche Autorität unter seinen literarischen Zeitgenoßen zu verschaffen; mit Jacobs Tode sank er für seine Zeitgenoßen in völlige Bedeutungslosigkeit zurück [1]). Wie anders Shakespeare, der aus der Periode Elisabeths, welcher er seinem eigenen Bekenntniße nach mit Herz und Geist angehörte, in die Periode Jacobs I übertrat, ohne im Geringsten an seiner dichterischen Bedeutung einzubüßen! Aber Shakespeare war auch durch und durch selbständig und besaß in seiner unnachahmlichen, unübertrefflichen Kunst ein Fundament von unzerstörbarer Solidität, während Ben Jonson von Anfang bis zu Ende, aller moralischen Satire, aller herausfordernden Höhnerei und Nörgelei zum Troz, ein Mann der Gönnerschaften und Clique blieb.

Ich werde mich später wegen dieses Urtheils noch gegen Gifford zu rechtfertigen haben, und spreche es hier nur

1) Ulrici meint a. a. O., Jonsons Blüthezeit falle zwischen 1612 und 1625, als dem Todesjahre Jacobs I. Wie dieser Gelehrte grade auf die Jahreszahl 1612 kommt, ist mir nicht klar geworden. Schon 1605 hat Jonson nachweislich Masken für den Hof geschrieben.

Digitized by Google

aus in dem sichern Bewußtsein, daß ich mich rechtfertigen kann.

Ich muß mir erlauben, den bisherigen Erörterungen eine Bemerkung beizufügen, die eigentlich überflüßig sein sollte, es aber leider nicht ist. Die Neigung, an sich ästhetische Stoffe unter ausschließlich ästhetischen Gesichtpunkten zu betrachten, ist uns allen eigen, und lockt niemals verführerischer, als wenn schon — wie auf dem Gebiete der Shakespeareliteratur, ganz besonders der deutschen — recht schöne, autoritative Vorarbeiten vorhanden sind, an denen selbst ein Blinder wie an Telegraphenstangen sich den Weg lang tappen kann. Jede neue Erscheinung der Shakespeareliteratur hat daher zu gewärtigen, von den Beurtheilern unter exclusiv ästhetische Gesichtspunkte gezogen zu werden, mag dieser Gesichtspunkt auch so passen, wie etwa wenn jemand sich bei der Muthung eines Bergwerks, oder gar beim Schürfen, ebenfalls von ästhetischen Gesichtspunkten leiten laßen wollte. So ist es auch mir mit meinem „Shakespeare der Kämpfer“ (4 Bde., Erlangen 1879) ergangen, den man in monströser Weise gradezu wie einen ästhetischen Commentar zum Sommernachtstraume behandelt hat, um mir dann mit vernichtend überlegener Feinfühligkeit die 4 — schreibe „vier“ — Bände und mehr als 789 Seiten des Werks entgegenhalten zu können! Jenes Werk hat indeß — wie ich selbst zu widerholten Malen ausgesprochen, und wie jeder, der es unbefangen liest, sich selbst sagen wird — kein anderes Ziel verfolgt, wie das vorliegende; die Besprechung der darin erörterten Theaterstücke und sonstigen Dichtungen, die überhaupt nur zu sehr geringem Theile eine ästhetische ist, war und ist ihrem lezten Endziele nach durchaus auf Ergebniße der Shakespearebiographie, insbesondere der Psychobiographie Shakespeares gerichtet; die ganze Arbeit kann vernünftiger Weise nur als Vorarbeit für die Shakespearebiographie betrachtet werden. Ich gebe mich der Hoffnung hin, durch meine vorstehenden Auseinandersezungen die Thatsache bis zur Greifbarkeit evident gemacht zu haben, daß die gegenwärtige Arbeit ihrer Wesenheit nach einen streng historischen, **nicht ästhetischen** Charakter hat; und ich bitte diejenigen Seelen, deren Zartheit es nun einmal

Digitized by Google

nicht gestattet, Gegenstände der Aesthetik in einem anderen wie sanft ästhetischen, namentlich nicht in einem historischen Lichte zu betrachten, sich mit einem einfachen, wenn auch noch so kräftigen Proteste gegen meine Richtung zu begnügen, aber nicht fort und fort durch die Vermengung zweier ganz verschiedener Dinge die störendste Verwirrung anzurichten.

Um übrigens die historische Bedeutung des vorliegenden Werks gleich mit eins zu erledigen, so weit es in dieser Einleitung erforderlich und möglich ist, mache ich noch darauf aufmerksam, daß meine Untersuchungen für einzelne Hauptpunkte der Shakespeare-Chronologie widerum von entscheidender Bedeutung sind, und außerdem auch die in jüngster Zeit so stark angezweifelte Frage, ob Shakespeare überhaupt jemals eins seiner Stücke umgearbeitet hat, mit voller Sicherheit zur Entscheidung bringen; und zwar in durchaus bejahendem Sinne. Da die leztere Frage etwas weitläufigere Auseinandersezungen nöthig macht, so gehe ich hier nicht weiter darauf ein, sondern behalte ihre Erörterung einer besonderen Abhandlung gegen den Schluß des vorliegenden Bandes vor; und auch betreffs der Chronologie will ich mich an dieser Stelle sehr kurz faßen. Es genügt, hier auf eine negative und positive Thatsache aufmerksam zu machen. Die negative ist, daß alle die von mir durchforschten Literaturwerke bis 1594 einschließlich ebenso wenig etwas von Romeo und Julia wie vom Sommernachtstraum wißen. Beides erhebliche chronologische Thatsachen. Für den Sommernachtstraum ist das von selbst in die Augen springend; aber auch das Schweigen Lylys und Nashs über den Romeo halte ich für ein unumstößliches Anzeichen, daß derselbe bis dahin noch nicht auf die Bühne gebracht worden. Der Leser wird sich aus dem Gebrauch, welchen jene beiden Schriftsteller sonst von den shakespeareschen Dichtungen — wie Hamlet, Wintermärchen, Venus und Adonis — gemacht haben, um sie zu autobiographischen Schmerzensschreien, Lyly sogar z. Thl. zu feigen, pathetischen Declamationen über das eigne Unglück, zu stempeln, überzeugen, daß auch der Romeo schwerlich ungenuzt zu solchem Zwecke geblieben sein würde.

Die positive Thatsache, die ich hier mitzutheilen habe, ist, daß nach meinen Ergebnißen spätestens schon 1589

Digitized by Google

ein shakespearescher „Hamlet“ — offenbar überhaupt der einzige, der je auf die englische Bühne gebracht ist — existirt haben muß. Die Lustigen Weiber nämlich machen es zweifellos, daß die bekannte, von K. Elze, William Shakespeare, S. 98 f. [1]), angeführte Stelle aus Thom. Nashs „Epistle to the Gentlemen Students af the two Universities“, welche Greenes Menaphon or Arcadia vorgedruckt ist, und wo bereits der erste englische „Hamlet“ erwähnt wird, sich wirklich auf Shakespeare bezieht. Außerdem aber stichelt nicht bloß Lyly im Midas auf den Hamlet, sondern auch das ungefähr gleichzeitige Pamphlet von Thom. Nash, Pierce Pennyless, sezt die Existenz des Hamlet voraus.

Der Leser ersieht aus vorstehenden Erörterungen, daß ich mich veranlaßt gesehen habe, auch in diesem Werke wider gewiße Dramen Lylys zur Besprechung zu ziehn; ich habe mich indeß dabei auf das Nothwendigste beschränkt;

---

1) Noch vollständiger von Herm. Kurz, Shakespeare der Schauspieler (Sh.-Jahrb. VI. 325, n. 1). Kurz, der sein Citat „Malone und Steevens“ — eine nähere Angabe macht er nicht — entlehnt hat, sagt, die Epistle datire „von 1587 oder 1859“. Jene beiden englischen Shakespeareforscher sind also über diesen Punkt zweifelhaft gewesen. Später hat nun aber Collier, Hist. of the engl. dram. poet., III. 108—112, den Brief ohne weiteres von 1587 datirt, und Alex. Dyce ist in seinem „Account“ über Marlowe und dessen Schriften dieser Annahme gefolgt, ohne ihre Zuläßigkeit selbständig zu prüfen. Nichtsdestoweniger bin ich jedoch der Meinung, daß Elze a. a. O. recht hat, den Brief nicht von 1587, sondern erst von 1589 zu datiren. Dem Collier passt das erstere Datum sehr wohl zu seiner Deduction, bei welcher er die Urkunde verwerthen will, und deshalb verschwindet bei ihm die Jahreszahl 1589 gänzlich. Daß Collier aber jemals ein Exemplar des Menaphon von 1587 zu Gesicht bekommen, ist nicht eben glaublich; Alex. Dyce z. B. hat nur ein Exemplar der 1589er Ausgabe gesehen und benuzt; aus bekannten Gründen ist aber Collier überhaupt eine sehr schwache „Quellenautorität“; und da Thom. Nash kaum vor 1587 von der Universität Oxford relegirt sein dürfte, dann aber — ausweislich seines Pamphlets „An almond for a parrot“ — sich zunächst auf Reisen ins Ausland begeben, so ist es doch wohl nicht recht glaublich, daß er die Epistle schon 1587 geschrieben.

Kurz stellt — a. a. O. S. 325 f. — Betrachtungen über die Gestalt des 1589er Hamlet an; ich denke, die Mühe ist zu sparen.

Digitized by Google

und zwar aus dem doppelten Grunde, weil es keine ermüdendere Arbeit giebt, als die — häufig recht schalen, und dabei doch schwer zu enträthselnden — Wortwize des John Lyly zu besprechen, und weil die Lectüre solcher Besprechungen, die sich ohne genausten Wortcommentar gar nicht zweckentsprechend durchführen läßt, die frischeste Aufmerksamkeit bald lahm legt, und damit das Sachinteresse abstumpft. Noch sparsamer und wählerischer — schon im Interesse des Raumes — habe ich mich Thom. Nash und Ben Jonson gegenüber verhalten, und konnte mich, glücklicher Weise, ihnen gegenüber so verhalten. Umstände, die ich hier nicht weiter darlegen will, haben mich überzeugt, daß der Verlauf des Satirenkampfes zwischen Shakespeare und Nash sich nicht vollkommen übersehen läßt ohne Berücksichtigung des Pierce Pennyless, und andere Umstände, die ebenfalls interesselos sind, daß ich die Bedeutung der Didotragödie für den Sommernachtstraum bisher zu niedrig angeschlagen hatte. Jene beiden Werke von Thom. Nash, resp. von ihm und Christopher Marlowe, sind daher die einzigen, welche ich berücksichtigt habe; und zwar — wie der Leser sich selbst überzeugen wird — so, daß ich mich in allen eigentlichen Citaten und Erklärungen auf das äußerst Nothwendige beschränkte. Bei Ben Jonson konnte ich noch kürzer sein. Die satirischen Ausfälle dieses Dichters gegen Shakespeare sind vom historischen Standpunkte, insbesondere vom Standpunkte der Shakespearebiographie und Psychobiographie aus betrachtet, außerordentlich unergiebig. Abgesehen von gewißen Anspielungen an Shakespeares „Ritterthum", beschränkt sich Jonsons Satire gegen Shakespeare, getreu einer Maxime der „moralischen" Satire Jonsons überhaupt, im wesentlichen darauf, ein Zerrbild zu schaffen, das er für Shakespeares Porträt ausgiebt, und an dem er herumnörgelt, um sich durch wißenschaftliche Prahlerei und eigensinniges Besserwißen für die harscharfen Hiebe schadlos zu halten, die ihm Shakespeares blizschnell treffendes Schwert gelegentlich giebt. Ich habe diese Manier Jonsons bei Besprechung seines Volpone in meinem Shakespeare der Kämpfer bereits hinlänglich charakterisirt, und dort auch darauf aufmerksam gemacht, daß Jonson nicht bloß gegen

Digitized by Google

Shakespeare selbst, sondern auch gegen dessen beliebteste Schöpfungen in dieser Weise verfährt, besonders wenn sein nie ruhender Argwohn irgend eine persönlich satirische Beziehung derselben zu ihm zu wittern glaubt; ich brauche daher hier nichts weiter über diesen Punkt zu reden. Unter diesen Umständen ist es mir genügend erschienen, aus Jonsons Every Man out of his humour — einem Stücke, das den Verfaßer in seinem mühevollen Streben, die wahre Kunst mit dem schweren Geschüze seiner Buchgelehrsamkeit zu erschießen, characterisirt wie kein zweites — zu zeigen, daß der große Dramatiker es verstanden hat — sehr ungleich dem strebsamen Ben — die Rolle des Dichters mit derjenigen des Kämpfers, resp. Siegers auch gegen Jonson in Einklang zu bringen.

Der Leser kennt nun den Inhalt des vorliegenden Werkes, so weit es zur ersten Information erforderlich ist. Er ersieht aber auch aus dieser ersten Information, daß dasselbe sich ganz von selbst in verschiedene Einzeluntersuchungen auflöst, deren historische Ergebniße ich in dieser Einleitung nur resumirend zusammengefaßt habe. Bei der Vertheilung des Stoffes ist es mir wünschenswerth und nothwendig erschienen, die Untersuchungen betreffend die Lustigen Weiber in einem besonderen Bande für sich zusammenzufaßen. Wünschenswerth hauptsächlich, um den Erörterungen dieses Bandes formel die Bedeutung von Vorerörterungen für jene Hauptuntersuchung zu sichern, die ihnen inhaltlich im großen Ganzen zukommt; dann aber bin ich, leider, gezwungen, mich auch in dieser Arbeit wider in gewiße Polemiken einzulaßen, deren unvermeidliche Mißklänge ich von jener Hauptuntersuchung ganz fern zu halten wünschte, und die ich deshalb in eine besondere Abtheilung dieses Sammelbandes verwiesen habe, wo sie lesen oder nicht lesen mag, wer Lust hat. Als nothwendig stellte sich die Behandlung der Untersuchungen betreffs der Lustigen Weiber als ein selbständig in sich geschloßenes Werk ganz von selbst heraus, sobald ich die Arbeit in die Hand genommen. Das Stück ist eine Fundgrube für die Shakespearebiographie, wie wohl kein anderes Drama des Dichters, und fordert daher zu umfaßenden Untersuchungen auf.

Was die Einzelabhandlungen oder Abtheilungen dieses

Digitized by Google

ersten vorbereitenden Collectivbandes betrifft, so habe ich dem Leser noch eine Mittheilung zu machen, bevor er in der Lage ist, dieselben vollkommen klar zu übersehen. Ich glaubte die Frage, ob der Sommernachtstraum ein sogen. Maskendrama ist, im I. Bande meines Shakespeare der Kämpfer definitiv, und zwar in bejahendem Sinne gelöst zu haben; ich bin nun zwar auch jezt noch dieser Meinung, kann mir indeß nicht verhehlen, daß formel mein Urtheil als definitives von der Forschung, und weit mehr noch von dem nicht selbst forschenden, wohl aber fleißig lesenden Publicum, nicht anerkannt werden kann. Die Frage ist durch den als Shakespeare-Lexicographen nicht genug zu schäzenden Alexander Schmidt so gründlich verfahren, daß, so lange nicht die desfallsigen Ausführungen dieses Gelehrten vollständig widerlegt sind, es gar nicht denkbar ist, in der Sache auch nur einen Schritt vorwärts zu kommen. Ich habe daher nicht umhin gekonnt, die desfallsige Untersuchung nochmals wideraufzunehmen, und auch sie ist in diesen Band eingereiht. Und das mit Recht. Die richtige ästhetische Auffaßung des Sommernachtstraums erweist sich als unerläßliche Voraussezung für die nicht bloß ästhetisch sondern auch historisch richtige Auffaßung der Elfenscene in den Lustigen Weibern; einer Scene von höchst bedeutendem historischen Gehalte, wie wir uns seiner Zeit überzeugen werden. Die richtige ästhetische Auffaßung wider des Sommernachtstraums aber ist durch die Vorfrage, ob derselbe ein Maskendrama ist, oder, um es noch präciser auszudrücken, ob das Grundgeseze der Composition des Sommernachtstraums Action und parodirende burleske Contrastaction ist, unerbittlich bedingt, es ist also unerläßlich gewesen, diese Vorfrage schon mit Rücksicht auf die Lustigen Weiber wirklich definitiv zu erledigen. Und ich habe mich dieser Arbeit mit um so größerem Vergnügen unterzogen, weil sie mir Gelegenheit geboten hat, zugleich gewiße ästhetische Bedenken, die man nun einmal nicht gegen mich hat aufgeben wollen, in — wie ich hoffe — zufriedenstellender Weise zu beruhigen. Die desfallsige Untersuchung hängt sehr genau mit den Untersuchungen betreffs der Didotragödie zusammen, und mußte daher neben diese gestellt werden.

Digitized by Google

Hienach mußte der vorliegende Band in folgende Abhandlungen und Abschnitte eingetheilt werden:

I. Lylys Angriffe auf Shakespeare.

a. König Midas.

b. Mutter Bomby.

c. Der Liebe Verwandlung.

II. Nashs Angriffe auf Shakespeare.

a. Pierce Pennyless.

b. Didotragödie.

III. Ist der Sommernachtstraum ein Maskendrama?

a. Was haben wir unter Maskendrama zu verstehn, mit besonderer Rücksicht auf die Geschichte dieser Dramengattung?

b. Die Construction des Sommernachtstraums beruht auf dem Grundgesez von Action und burlesker Contrastparodie der Action.

IV. Der Beginn des Kampfes zwischen Jonson und Shakespeare.

V. Die nachweislichen Umarbeitungen shakespearescher Stücke durch Shakespeare selbst, insbesondere die Umarbeitung von Love's Labours lost in polemischer Tendenz.

VI. Zurückweisung der gegen mich seitens der Redaction des deutschen Shakespeare-Jahrbuchs gerichteten Angriffe.

Digitized by Google

John Lylys Angriffe auf Shakespeare.

I.

Mydas [1]).

J. N. Halpin hat — gegen Collier — in seinem bekannten Werke „Oberon's Vision" (London, for the Sh.-Soc., 1843), S. 103 f., behauptet, John Lyly habe seinen Midas geschrieben zur Verhöhnung des Königs Philipp II. von Spanien in Folge der Vernichtung der großen Armada und der dadurch herbeigeführten Vereitelung seiner gegen England gerichteten Eroberungspläne, 1588. Derselbe sagt über diese Auslegung jener Maskenkomödie a. a. O.: „In Lylie's court comedy of Midas, we are told by the last editor of Endymion" (Old Engl. Plays etc. II. 3) [2]), „Elizabeth is „„complimented as a Queen [3])"". „With due deference to the learned editor, I conceive this to be a mistake. Midas is the monarch, the leading personage of the play; and the character of Sophronia, the only one which could

---

1) Dies der Titel des Stücks; nicht etwa „King" Mydas, was ich fest zu halten bitte. Daß Lyly, dessen Quelle hier wie überall die Metamorphosen Ovids sind, und der also die richtige Quantität des (i) gekannt haben muß, grade Mydas geschrieben haben sollte, während er doch Endimion, Erisichthon u. s. w., dem Drucke nach geschrieben haben müßte, kann ich nicht glauben; grade in solchen Dingen wimmeln die alten englischen Drucke von Fehlern, die schon durch ihre Sinnlosigkeit beweisen, daß sie unmöglich von den Schriftstellern selbst ausgehn können. Ich erwähne das nur, weil z. B. Klein es nicht unter seiner Würde gehalten hat, über derartige Lappalien bei Lyly loszuziehn. Wir werden den Mann jetzt von einer ganz anderen Seite kennen lernen; von einer Seite, wo er sich vollständig den catilinarischen Existenzen der Marlowe und Nash, besonders des lezteren, ebenbürtig zeigt.

2) Gemeint ist eben Collier.

3) Was soll das heißen? Collier scheint nur etwas haben sagen zu wollen.

Digitized by Google

be ascribed to Elizabeth, has neither the station, the homage, nor the peculiar characteristics, which the court poet of the day was bound to ascribe to his royal mistress. Sophronia is a wise, prudent and affectionate daughter, sober" — wirklich bis zur Rivalität mit jedem Schulmeister „sober", grade so wie Lylys Cynthia — „in her conversation, but not . . . the relentless persecutor of Cupid; but she is nothing more. This, however, does not disarm the comedy of the sting of „„application in pastimes"", for Midas, though not an encomium on Elizabeth, is a palpable (??) satire on her brother-in-law, once, her suitor, and then her implacable enemy, the King of Spain. It is the horse-laugh raised by the court poet — in which doubtless he was joyned by the Queen, the court, and every true-hearted man, woman, and child, in England — at Phillip the Second, and the recent [1]) defeat of his Invincible Armada. The full development of this dramatic satire would occupy more time and space than can here be assigned to its consideration." In einer Note fügt Halpin dann noch hinzu: „This play was first printed in 1592, in which year we find Parsons (or the author of an anonymous pamphlet ascribed to his pen) complaining that „„to make . . . the King of Spain odious unto the people, certain players were suffered to scoff and jest at him upon their common stages [2])"". S. Collier's Annals of the Stage, I. 287. I conceive Midas to have been one of the performances, if not the very one (?), here alluded to; and perhaps the following key, conjectural and incomplete, may help the reader to the same conclusion, viz.:

Midas, king of Phrygia .	Phillip II., king of Spain.
Isles north of Phrygia . .	The British Islands.
Lesbos	England.
Getulia, Lycaonia, Sola etc.	Portugal, the Netherlands, and other countries, cruelly tyranised over by Phillip.

1) War doch wohl nicht mehr „recent" genug?

2) Diese lezteren Worte schließen denn doch wohl jede Beziehung der Notiz auf Lylys Midas aus, wie denn auch das „certain players" dazu nicht passt.

Digitized by Google

Bacchus, presiding deity of India	The Genius of the Indies [1]).
The Golden Gift	The influx of the precious metals into Spain [2]).
The Pactolus, fabled with golden sands	The Tagus [3]).
The Contest in Music . .	The Controversy of Reformation [4]).
The Tmolus (probably) .	Trent [5]).
Pan — „all“ — Catholic	Papal Supremacy [6]).
Apollo, the antagonist principle	Protestant Sovereignity [7]).

1) Das ist leicht gesagt, aber schwer verstanden. Soll es heißen: der Genius der Schäze Indiens?

2) Das scheint mir selbst für einen John Lyly doch zu verrenkt; doch können wir davon ganz absehn.

3) Der Tajo, den Ovid, Metam. II. 251, erwähnt. Halpin ist wohl dadurch zu der Annahme gekommen, weil Aranjuez am Tajo liegt.

4) Das ist denn doch ein Nonsens, den man keinem vernünftigen Menschen zutrauen darf; hier fehlt ja selbst der kleinste Berührungspunkt einer Vergleichung.

5) Das ist ein bloßes Verlegenheitsauskunftsmittel ohne den geringsten thatsächlichen Inhalt. Doch können wir auch davon völlig absehn; denn es ist ja gar nicht nothwendig, daß all und jeder Bestandtheil eines allegorischen Gedichts, bis auf den Itippel, auch seine eigene, bestimmt abgegrenzte allegorische Bedeutung habe.

6) Das wird dem Halpin niemand glauben. Elisabeth und ihr Hof wußten denn doch zu genau in der antiken Mythologie Bescheid, als daß Lyly einen derartigen Hocuspocus der Begriffe vor ihren Augen hätte treiben können. Hier, bei dem Streite zwischen Pan und Apollo (Contest in Music, wie Halpin sagt), in seiner Erklärung des Bacchus u. s. w. tritt die Unhaltbarkeit seines ganzen Baues bis zur Unverkennbarkeit zu Tage.

7) Welcher Mensch soll wohl auf die Idee kommen, in Apollo das Summepiscopat der anglicanischen Kirche zu verherrlichen? Etwa weil er Sonnengott ist? In dem Streite mit Pan, um den es sich hier handelt, ist er ja aber nicht Sonnengott, sondern Gott der Dichtkunst; überdies geht doch auch das Licht des Evangelii in der anglicanischen Kirche nicht vom summus episcopus aus! Das sind Fehler, die ein so alter Allegoriker wie John Lyly nicht macht.

Digitized by Google

Syrinx	The Roman Catholic Faith [1]).
Daphne	The Protestant Faith [2]).
Motto, the barber who betrays the ears of Midas.	Antonio Perez, Phillip's secretary, banished for betraying his secrets [3]).
Sophronia, daughter and successor of Midas . .	Isabella, Phillip's daughter, to whom (*on her mariage with the Archduke Albert*) he resigned the sovereignty of the Netherlands [4]).
Martius, Mellicrates and Eristus (probably) (?) .	The Dukes of Medina Sidonia, and d'Alva; and Ruy Gomez de Libra.

---

1) Man darf wohl sagen, das ist Unsinn.

2) Daphne, die vor Apollo flieht, „the protestant faith", und Apollo selbst „the protestant sovereinigty"! Etwas widersinnigeres, die Elisabeth beleidigenderes hätte Lyly nicht erdenken können.

3) Hier, wie unten bei Martius u. s. w., mengt Halpin, um seiner Sache einen Schein zu geben, historische Zufälligkeiten ein, die mit der Sache ganz unvereinbar sind.

4) Eine äußerst unglückliche Deutung. Erzherzog Albrecht von Oesterreich hat die genannte Tochter Philipps nicht vor 1595 geheirathet; während Lyly seinen Midas schrieb, war dieselbe noch nicht einmal ihm, sondern dessen Bruder Ernst, verlobt. Was aber die behauptete „Abtretung" betrifft, so hat Philipp niemals an solche gedacht, sondern nur den Erzherzog zum Statthalter Belgiens gemacht, das damals allein noch von den Niederlanden in spanischem Besize war. Erst 1598, nach Philipps Tode, nahm Albrecht die Niederlande, und zwar ebenfalls wider nur diesen Theil derselben, als Selbstherrscher, kraft des Erbrechts seiner Gemahlin Isabella, in Besiz. Eben durch diese Besizergreifung ist Belgien an Oesterreich gekommen. Vgl. Schlosser, Weltgesch., XIII. 294 und XIV. 17. Fällt aber — wie angesichts dieses erheblichen Fehlers nicht anders möglich — Sophronia in Halpins historischer Erklärung aus, so wird das ohnehin schon große Loch seiner Rechnung so ungeheuer erweitert, daß die ganze Rechnung nur noch ein sehr, sehr großes Loch ist.

Digitized by Google

The Golden Beard seems to allude to the order of the Golden Fleese; but I have not been able to discover the particular occasion". Was mit dieser „occasion" gemeint, verstehe ich nicht; das aber ist mir klar, daß wenn Halpin die ganze Dauer des ewigen Lebens daran gesezt hätte, herauszufinden, daß des Midas „goldener Bart" der Orden des goldenen Fließes in Lylys Allegorie sei, er den lieben Gott würde haben bitten müßen, der Ewigkeit noch ein Par lange Tage zuzusezen, und auch dann am Schluße derselben noch ebenso klug gewesen sein würde über diese Frage wie vorher.

Abgesehen von gewißen irre führenden Details in Lylys Darstellung, auf die ich weiter unten eingehen werde, hat Halpins Auslegung kein anderes Fundament wie die Vermuthung, daß diejenigen Ereigniße der Geschichte seines Vaterlandes, welche er in Lylys Midas behandelt glaubt, wirklich von der Bühnenkunst jener Tage behandelt sind, wie dies ja auch die Notiz, in dem Pamphlet, auf das er sich beruft, wirklich bestätigt. Da nun bei oberflächlicher Betrachtung die Mythe von des Midas Goldgier aussieht wie eine so recht auf Philipp II. zugeschnittene Allegorie, so hat er nicht weiter gezweifelt, daß John Lyly keinen anderen unter jener Maske meine, wie eben jenen König, und ist, — möglicher Weise — in dieser Ansicht auch noch durch Nashs Pierce Pennyless bestärkt; denn in diesem Pamphlet, das ohne allen Plan, ganz nur nach augenblicklichen Einfällen zusammengeschrieben ist, bramarbasirt Nash u. a. auch ein Par Seiten lang über Philip of Spain und seine „Goldgier". Eben diese Gründe sind es offenbar, welche auch bei den jüngeren englischen Shakespeareforschern der Ansicht Halpins Eingang verschafft haben; denn, wie ich aus einer Note Kleins (Gesch. d. engl. Dramas, II. 533) ersehe, hat Rich. Simpson im Jahre 1874 in einem — mir unbekannt gebliebenen — Aufsaze „On the poetical use of the stage" [1]), ebenfalls die Meinung ausgesprochen, Lylys Midas sei die Maske König Philipps II. von Spanien, und sein Lesbos, England; und es muß doch wohl angenommen werden, daß Halpin der Anreger dieser selt-

1) Shakspere-Society's Transactions, 1874, II. 376.

Digitized by Google

samen Idee ist, obgleich es Simpson nicht ausdrücklich gesagt zu haben scheint, da Klein so thut, als sei die Ansicht von Simpson selbst ausgegangen, und gar nichts von den älteren Ausführungen Halpins weis. Mich deucht indeß, schon die äußere Form von Halpins Auseinandersezung beweist selbst für denjenigen, der den Midas nicht kennt, daß dieser Gelehrte dort Gedanken vorträgt, die er noch nicht völlig durchdacht hat, und über deren Haltbarkeit er daher selbst noch nicht vollkommen sicher ist; und — man kann darauf eine hohe Wette eingehn — wenn Halpin sich daran gemacht hätte, in einer vollständigen Ausarbeitung das Erklärungsgerippe, was er in seiner Note uns giebt, mit dem wirklichen Thatbestande des Midas in Einklang zu bringen, schon die erste Seite ihn bewogen haben würde, sein Gerippe in aller Stille zu begraben. Ich weis ja sehr wohl, daß sich einzelne Details aus dem Midas herausheben laßen, welche — namentlich so lange man sie eben vereinzelt vorträgt — den Hörer zum unerschütterlichsten Anhänger von Halpins Ansicht machen würden; und diese Details sind es muthmaßlich, die jenen Gelehrten in seiner vorgefaßten Meinung bestätigt haben; denn, wie seine Abhandlung über Oberons Vision unwiderleglich macht, neigte Halpin dem Fehler zu, die Interpretation einer Dichtung auf einzelne Theile derselben, ohne Rücksicht auf den Zusammenhang zu gründen. Hätte Halpin dagegen den Zusammenhang mit erforderlicher Energie ins Auge gefaßt, so würde er erkannt haben, daß er sich getäuscht; daß die Theile, welche in ihrer Isolirtheit seine Auffaßung scheinbar frappant begünstigen, durch den Zusammenhang ein solches Licht empfangen, daß seine Interpretation zur Unmöglichkeit, eine durchaus andere dagegen zur Nothwendigkeit, und — wie ich gelegentlich zeigen werde — auch sehr wohl möglich wird.

Die absolute Unmöglichkeit von Halpins Deutung beweist zunächst, wie schon meine Randglossen zeigen, die Figur der Sophronia. Das, was Halpin uns darüber sagt, würde auch dann nicht befriedigen, wenn alles historisch correct wäre. Wir würden dadurch in ein Labyrinth von undeutlichen, unzusammenhängenden Vorstellungen geführt, in dem sich weder Anfang noch Ende erkennen ließe. Die

Digitized by Google

Sophronia im Midas — die lylysche „Cynthia“ in veränderter Gesellschaft — ist ganz evident keine historische, sondern eine moralische Allegorie, und zwar genau desjenigen Begriffes, auf welchen der — übrigens wirklich echt griechische — Name hinweist, nämlich der σωφροσύνη. Lyly will darstellen, wie der Mann, den er in der Maske des Midas hudelt, und in dem wir bald unseren großen Dramatiker erkennen werden, durch die üblen Erfahrungen, die er mit seinem unverständigen Wünschen und Trachten gemacht hat, — und, selbstverständlich, durch die bittere Strafprocedur, welche John Lyly ihn im Midas durchmachen läßt — jener Tugend zugeführt wird, so daß er in seinen Werken dieselbe walten läßt, sich mit Bescheidung von der Domäne Lylys selbst, von Lesbos fern hält, daß er also — so zu sagen — Sophronia zu seiner Tochter macht, und sich nicht mehr durch Martius — ebenfalls eine reine Begriffsallegorie, die auch durch ihren Namen schon hinlänglich gekennzeichnet wird — zu kriegerischen Thaten hinreißen läßt.

Ebensowenig wie die Figur der Sophronia läßt sich der Mythus von des Midaskunstrichterthum mit Halpins Auffaßung in Einklang bringen. Wie haltlos Halpins desfallsige Auslegung ist, zeigen bereits meine Randglossen so deutlich, daß ich hier kein Wort weiter darüber zu verlieren brauche. Wie vollkommen dagegen dieser Mythus zu der Erklärung passt, die ich soeben angedeutet habe, springt schon von selbst in die Augen. Der Leser wird indeß mit Erstaunen erkennen, daß Lylys bessernde Hand es verstanden hat, diesen Mythus in so feiner Weise zuzustuzen, daß er sich in seinem Midas so ausnimmt, als hätte ihn Ovid einzig und allein für Lyly und seinen Kampf gegen Shakespeare gesungen. Midas muß natürlich den Satyr, „Pan“, gegen Apollo begünstigen; denn Shakespeare hat ja den Satiriker gegen Lyly gespielt. Die Pointe dieses Sängerkrieges bilden indeß die Lieder, welche die beiden Sänger vortragen, und hier hat es Lyly vortrefflich verstanden, Salz und Pfeffer zwischen die Zeilen zu streuen, so daß der ganze Streit sich um die Frage dreht, soll die Liebe mit Sinnengluth besungen werden, oder der Sänger über der Sinnlichkeit schweben? Ersteres thut Apollo, Letzteres der Satyr Pan; und Midas, der nach Lylys geist-

Digitized by Google

reicher Erfindung so etwas vom Hahnrei an sich hat, Midas, der die Frauen haßt, begünstigt eben deshalb den Pan.

In gleich gewandter Weise hat Lyly auch den Mythus vom Golddurst des Midas zu seinem Tendenzsklaven gemacht. Die Gabe, alles in Gold zu verwandeln, verleiht Bacchus, bekanntlich nach der antiken Sage, insbesondere nach der Darstellung Ovids, dem Midas dafür, daß er den Seilenos, den Vater der Satyre und den Erzieher, Lehrer und ständigen Begleider des Bacchus, aus den Händen der Bauern befreit, und dann gastlich bei sich aufgenommen hat. Lyly ändert diesen Zug in zwei wesentlichen Punkten: nicht Seilenos ist nach ihm der eigentliche Gast des Midas, sondern Bacchus selbst, und Seilenos, an den mit sorgfältiger Ironie beim Abgange des Bacchus erinnert wird, befindet sich auch hier nur im Zuge des Bacchus; vor allem aber das Bacchusgeschenk wird dem Midas wegen der Kunstgenüße verliehen, welche derselbe dem Bacchus während seines Aufenthalts in des Midas Palast bereitet hat. „Thou hast filled my belly with meat", lobt Bacchus den Midas am Eingange des Stücks, „*mine ears with music, mine eyes with wonders*", und fordert ihn eben deshalb auf, sich zum Lohne eine Gnade auszubitten. Dadurch wird in doppelter Weise eine die von Lyly beabsichtigte Satire verstärkende und erleichternde Verbindung zwischen diesem Theile des Midasmythus und dem vorher besprochenen hergestellt, welcher deutlich erkennen läßt, daß Lyly eben hauptsächlich wegen des Sängerstreits zwischen Apollo und Pan, d. h. um diesen Mythus zu seinem satirischen Zwecke bestens auszubeuten, den Midas zur Hauptfigur dieser Komödie gemacht hat. Bacchus, der sich selbst in der erwähnten Rede „of all the gods the best *fellow*", d. h. Schelm, und den Midas „a king of fellows" nennt, wird dadurch zum Gott der Satire, und Midas, der satirische Spötter über Liebespoesie, zum Diener des Bacchus und also zum Satiriker gemacht, so daß also später der Sängerkrieg zwischen Pan und Apollo dem lezteren nur die Veranlaßung bietet, den Midas für seine falsche satirische Richtung überhaupt zu strafen; eine Wendung, die Lyly, wie bemerkt, noch durch den Inhalt der Lieder, um die gestritten wird, zu ganz be-

Digitized by Google

sonderer persönlicher Bißigkeit ausbeutet. Aber auch das Gnadengeschenk, das König Midas sich von Bacchus erbittet, nimmt durch diese Umwandlung des Mythus den wohl berechneten Charakter eines Sündengeldes für die satirischen Leistungen des Midas an. Das einzige Ziel, das Midas mit seiner Satire erstrebt, ist der unbefriedigende Besiz von Gold; und Lyly hat sich die erdenklichste Mühe gegeben, diese Thatsache gleich zu Anfang recht groß hervortreten zu laßen, indem er den König Midas eine förmliche Statsrathssizung abhalten läßt, um zu dem Beschluße zu kommen, was von Bacchus zu erbitten, und bei dieser Gelegenheit in breitester Weise alle Möglichkeiten — namentlich auch diejenige, sein Liebchen zu gewinnen — erörtert, um endlich den Midas alles und alles Lebensglück einzig im Golde finden zu laßen. Die Scene (I. 1) gehört mit zu denjenigen, welche den Halpin in seinem Wahne bestärkt haben; ich kann indeß hier nicht weiter darauf eingehn, sondern muß mich darauf verlaßen, daß meine Auseinandersezungen über eine andere gleichartige Passage den Leser überzeugen werden, daß in derselben durchaus kein zwingender Grund liegt, Halpins Meinung zu adoptiren.

Daß der lylysche König Midas wirklich, wie ich oben bereits gesagt habe, Shakespeare ist, muß ich hier vorläufig nochmals als unerwiesene Behauptung aussprechen; denn der Beweis läßt sich nur aus einer gewißen Scene des Midas selbst führen, die ich nachher besprechen werde. Wie aber Lyly überhaupt in diesen Zornesmuth gerathen, das ist allerdings eine Frage, die schon hier festgestellt werden muß. In der Einleitung habe ich bereits bemerkt, daß der Midas satirische Anspielungen auf Love's Labours lost und auf das Wintermärchen enthalte. Die traditionelle Shakespeareforschung würde nun gewiß sofort auf das erstere Stück rathen, das man durchgehends — ausnahmsweise — als satirisch gelten läßt, und von dem sogar anerkannt wird, daß es satirische Angriffe auf Lyly persönlich enthalte, obwohl einzelne, aber freilich nur sehr einzelne Autoritäten, wie Delius [1]), auch hier eine solche Annahme mit ihrem ästhe-

1) In seiner Einleitung zu L.L.L.

Digitized by Google

tischen Gewißen nicht vereinbaren können, sondern sich unseren großen Dichter als viel zu himmlisch erhaben vorstellen, um sich mit irgend etwas anderem wie mit ideellen und idealen Kategorien zu befaßen; ihn, der neben seiner beneidens- und staunenswerthen ästhetischen Objectivität ein ausgesprochenes Talent für das praktische Leben besizt, wie nur einer! Wollten wir aber nach Love's Labours lost greifen, so würden wir grade den falschen Griff thun. Hier blutet Lyly — wenngleich ein wenig stärker — in der Gesellschaft einer ganzen Klasse von Leidensgefährten; und — solamen miseris etc. Seine Ausfälle gegen Love's Labours lost, das erst durch die dritte Bearbeitung jenen cyclopenhaft zerschmetterten Wurf auf John Lyly gethan, sind sanft und gelaßen, während ihn grade das Wintermärchen in eine so tobende Wuth — der Ausdruck wird buchstäblich gerechtfertigt werden — versezt, daß der advokatorische Hofpoet gar nicht widerzuerkennen ist.

Das Wintermärchen, das — beiläufig bemerkt — Spenser bei dem Lobe des „pleasant Willy" in den Thränen der Musen im Auge gehabt haben dürfte[1]), muß anfänglich einen ausgeprägteren pastoralen Charakter gehabt haben, als es jezt zeigt, nachdem der ausgelernte Tragiker Shakespeare die Eifersuchtsscenen der ersten Hälfte des Stücks in großartigem Stile umgearbeitet hat; indeß es sind immerhin noch Bestandtheile der ersten lyrisch pastoralen Bearbeitung bei der zweiten gerettet; so namentlich die Schafschurscene IV. 2, wo Autolycus als spizbübischer Balladenkrämer auftritt, und die Clownscene IV. 3; und diese sind es, welche Lylys Grimm geweckt.

Da ich sehr schwache Kenntniß in der antiken Mythologie besize, so war es mir stets unerklärlich, weshalb Shakespeare dem Hausirer des Wintermärchens einen so sonderbaren Namen wie „Autolycus" gegeben. Eines Tages aber, als ich gezwungen war — in Folge von Lylys Love's Metamorphosis — Ovids Metamorphosen nach dem Erysichthon-Mythus zu durchstöbern, machte ich eben dort die Bekannt-

1) Nicht — wie ich in den Zusäzen zu Sh. d. Kpfr., vermuthet — L.L.L.

Digitized by Google

schaft eines Autolycus, eines Sohnes des Merkur, und von seinem Vater zu vollem Theile mit „List“ ausgestattet, welcher noch dazu dicht bei jenem Erysichthon — wie wir sehn werden — der Maske Shakespeares in Love's Metamorphosis stand. John Lyly, fuhr mirs wie ein Bliz durch den Sinn, bist dus? Und richtig er wars. Als ich später den Midas unter den in der Einleitung hinlänglich bezeichneten Gesichtspunkten durchnahm, erkannte ich wenigstens so viel mit Bestimmtheit, daß Lyly selbst sich hinter Shakespeares Autolycus gesucht hatte, mochte auch Shakespeare selbst dabei gedacht haben, an wen und an was er wollte; eine Frage, die zu lösen glücklicher Weise auch meine Untersuchung keinerlei Veranlaßung bietet. Hauptsächlich ist es die lezt erwähnte Clownscene, welche den Hofpoeten in Harnisch gebracht hat, und ich rücke daher dieselbe, aus welcher der Leser auch sofort ersehen kann, wie der „golden beard“ in den Midas kommt, hier zur Einleitung wörtlich ein, so weit es das Verständniß von Lylys Anspielungen u. s. w. erfordert. Der alte Schäfer und sein Sohn sind im Begriff, sich an des Polyxenes Hof zu begeben. Autolycus, der eben mit Prinz Florizel den Rock gewechselt, sieht sie kommen und belauscht sie von einem Verstecke aus. Dann tritt er hervor und spricht zunächst für sich:

Though I am not naturally honest, I am so sometimes by chance. Let me pocket up my pedler's excrement [1]).

Dabei nimmt er seinen falschen Hausirerbart ab, und redet die beiden Schäfer also an:

How now, rustics! [2]) whither are you bound?

Nun entsteht folgendes Wechselgespräch:

Shepherd. To the palace, an it like your worship.

Autolycus. Your affairs there, what, with whom, the condition of that fardel, the place of your dwelling, your

1) excrement ist häufig bei Shakespeare für Bartauswuchs, Bart gebraucht, worüber Alex. Schmidt, Sh.-Lex. s. v., zu vergleichen. Hier, sowie in der von Schmidt und Collier allegirten Stelle aus L.L.L., ist das Wort aber sichtlich euphuistisch gebraucht.

2) Auch das — statt boors — geziert.

Digitized by Google

names, your ages, of what having, breeding, and any thing that is fitting to be known [1]), discover.

Clown. We are but plain fellows, sir.

Autolycus. A lie; you are rough and hairy. Let me have no lying; it becomes none but tradesmen, and they often give us soldiers the lie; but we pay them for it with stamped coin, not stabbing steel; therefore they do not give us the lie [2]).

Clown. Your worship had like to have given us one, if you had not taken yourself with the manner [3]).

---

1) Auch wider geziert.

2) Die Münzverschlechterung durch übermäßige Legirung der Münze war schon zu Shakespeares Zeit nichts ungewöhnliches; daran knüpft das „stamped coin" = geprägte falsche Münze, d. i. geprägte Lüge, an. Autolycus, der den Schäfern gern etwas abgaunern möchte, wie die Folge lehrt, dreht die Sache um; er meint die tradesmen — die „embarked traders", wie Titania sagt —, d. h. hohe Herren, die irgend einen heiklen Handel haben, bei dem sie einen Lügner gebrauchen, geben uns „soldiers" — d. h. lügnerischen Aufschneidern — Geld, „the lie"; aber da wir ihnen dafür geprägte Lüge — d. h. schön zugestutzte Entstellungen der Wahrheit heimzahlen, und nicht etwa so albern sind, sie mit dem mörderischen Stahle (stabbing steel) moralischer Entrüstung anzugreifen, deshalb strafen sie uns nicht lügen, sondern — laßen uns gnädigst gewähren. Ein Dichter, der sich dazu hergegeben hatte, die Maskenkomödie Endymion zu schreiben, konnte sich durch solche Worte wohl getroffen fühlen.

3) In Schlegels, Bendas, Heinichens und Gildemeisters Uebersezungen wird der eigentliche Sinn dieser doppelsinnigen Worte nicht klar, weil keiner von ihnen das vorhergehende Wortspiel mit „stamped coin" und „lie" vollkommen verstanden. Der hier in Betracht kommende Sinn ist: „Eeuer Gnaden hätten es gern gesehn, wenn wir ihnen eine solche Lüge, d. h. „a stamped coin", also „Geld" gegeben hätten, wenn sie nicht damit sich selbst in Empfang genommen hätten. Autolycus ist ja selbst „a stamped coin", eine falsche Münze mit dem äußeren Gepräge eines Hofmanns. (Er hat ja Florizels Rock an, und täuscht dadurch die Schäfer). Bei Shakespeares Clownreden heißt es stets: „Kinder und Narren sprechen die Wahrheit"; aber die Wahrheit versteckt sich stets hinter formaler Narrheit. Daher so häufig der oft schwer zu enträthselnde Doppelsinn. Uebrigens hat bereits Lyly diese Benuzung des Clowns angestrebt; nur daß

Digitized by Google

Shep. Are you a courtier, an't like you [1]), sir?

Aut. Whether it like me or no, I am a courtier. See'st thou not the air of the court in these enfoldings [2])? hath not my gait in it [3]) the measure of the court? receives not thy nose court-odour from me? reflect I not on thy baseness court-contempt? Thinkest thou, for that I insinuate, or touse [4]) from thee thy business, I am therefore no courtier? I am courtier cap-a-pè [5]); and one that will either push on or pluck back thy business there: whereupon I command thee to open thy affair.

Shep. My business, sir, is to the king.

Aut. What advocate hast thou to him?

Shep. I know not, an't like you [6]).

Clo. [*aside to Shep.*] Advocate 's the court-word for a pheasant [7]): say you have none.

---

er es nicht zu Shakespeares Vollkommenheit gebracht hat, weil ihm das Genie, der tiefe Humor des großen Dramatikers, und vor allem — troz aller euphuistischen Schnörkeleien — seine wirkliche Herrschaft über die Sprache durchaus abgeht.

1) Wider doppelsinnig. Das „it" ist auf „stamped coin" zu beziehn; „like" = gleicht. Ebenso in der Erwiderung des Autolycus.

2) Eben Florizels Mantel.

3) Dies „it" möchte ich mit Delius auf „enfoldings" zurückbeziehn.

4) So, oder touze (Collier), oder toze (Delius) schreiben heute sämmtliche Herausgeber für das „toaze" der editio princeps, und sind — mit Recht — einig, daß die edit. pr. eben touse gemeint hat. So auch Alex. Schmidt, Sh. Lex. s. v. to toaze, und die oben genannten Uebersezer. Vielleicht liegt hier eine spätere Einschiebung vor mit Rücksicht auf Lylys in der Einleitung bereits geschildertes Benehmen gegen Shakespeare in der Lucyaffaire.

5) Corrumpirtes Italienisch: „da capo a piè".

6) Wider doppelsinnig: „Ob das eures gleichen ist"?

7) Malone hat das Wort „pheasant" durch „present" ersezen wollen, und Alex. Dyce ist ihm darin gefolgt; gewiß ein Beweis daß „pheasant" hier etwas befremdliches hat. Collier zwar, der mit Delius, Alex. Schmidt und sämmtlichen deutschen Uebersezern, die ich habe controliren können, wie Schlegel, Benda, C. Heinichen und in jüngster Zeit Gildemeister, die alte Lesart beibehält, stellt die

Digitized by Google

Shep. None, sir; I have no pheasant, cock nor hen [1]).
Aut. How bless'd are we that are not simple men!
Yet nature might have made me as these are,
Therefore I'll not disdain.
Clo. [*aside to Shep.*] This cannot be but a great courtier.
Shep. [*aside to Clo.*] His garments are rich, but he wears them not handsomely.
Clo. [*aside to Shep.*] He seems to be the more noble in being fantastical: a great man, I'll warrant; I know by the picking on 's teeth.
Aut. The fardel there? what 's i' the fardel? Wherefore that box?
Shep. Sir, there lies such secrets in this fardel and box, which none must know but the king; and which he shall know within this hour, if I may come to the speech of him.
Aut. Age, thou hast lost thy labour.
Shep. Why, sir?
Aut. The king is not at the palace; he is gone aboard a new ship to purge melancholy and air himself: for, if thou beest capable of things serious, thou must know the king is full of grief u. s. w.

Angesichts dieser Passage aus dem Wintermärchen bitte ich nun den Leser mit mir zunächst ein Mal ein Par Clownscenen des Midas Schritt für Schritt durchzugehn, und seine Geduld dabei nicht zu verlieren.

III. 2 treten die beiden Diener Licio und Petulus auf, und halten folgendes Zwiegespräch, zu dem sich im ganzen

---

Sache sehr unverfänglich dar, indem er uns belehrt: „A pheasant was a very common present from country tenants to great people"; aber wer wird das auf diese Versicherung hin glauben? Dennoch aber ist „pheasant" die vollkommen richtige Lesart; der Midas bestätigt sie, wie wir sofort sehn werden. Offenbar sezt Shakespeare die Satire von „stamped coin" in anderer Form fort. Der Fasan ist kein Singvogel, aber er hat ein schönes Gefieder, und der Hofadvocat ersezt den Sang der Wahrheit durch das schimmernde Colorit, das er der Lüge giebt.

1) Die Weiberchen spielen bei den Hofintriguen ebenfalls ihre Rolle.

Digitized by Google

Midas auch nicht das leiseste dramatische Motiv entdecken läßt:

Petulus. Ah, Licio, a bots [1]) on the barbar [2])! Ever since I cozened him of the golden beard I have had tooth-ache [3]).

Licio. I think Motto [4]) has poysoned thy gums [5]).

---

1) Wie es scheint absichtlich entstellt aus „pox" und „bot", bot, Halliwell, Dictionary of Archaic and Provincial words, 2 Bde, London 1847, 8°, s. v., Nr. 2, „a sword; a knife; anything that bites or wounds".

2) Zweifellos absichtlich entstellt aus „barber". Der Barbier ist — wie wir sehn werden — Shakespeares Maske in der Antimaske!

3) Das „cozened him of the golden beard" kann nur eine Anspielung sein auf Dinge, die außerhalb des Stückes liegen. Aber welche? Sehn wir uns zuvördert des Petulus Worte noch ein Mal recht genau an; sobald wir construiren: since I cozened him of the golden beard, I have u. s. w. bleibt die Sache sinnlos; sobald wir dagegen construiren: since I cozened him, of the golden beard I have had tooth-ache, so läßt sich mit Hilfe der herausgehobenen Passage des Wintermärchens wohl Sinn in die Sache bringen. Petulus sagt dann: Seit ich ihm zum Gauner wurde (cozened him), d. h. seitdem er mich zum Autolycus gemacht hat, habe ich beständig Zahnschmerzen gehabt, weil ich den Drang gefühlt, ihn zu beißen. Der Ausdruck „golden" beard erklärt sich dann auch sehr einfach, weil die Gauner auf der Bühne solche Bärte trugen. Sehr möglich, daß der Spieler des Autolycus eben deshalb in jener Scene einen rothen Bart getragen. Ich gebe diese Erklärung hier mit aller Reserve; daß mindestens ein ähnlicher Sinn in den Worten liegt, wird die Folge evident machen.

4) Dies der Name des Barbiers. Derselbe weist schon auf L.L.L. hin, da ein Zusammenhang mit Moth in jenem Stücke sehr wahrscheinlich ist. Daß Shakespeare bei der zweiten Bearbeitung seiner Komödie irgend welche neue Personen eingefügt hätte, ist mir ganz unwahrscheinlich; aber wenn auch, so würde eben anzunehmen sein, daß Moth nur eine Persiflage von Motto wäre. Motto kommt im Italienischen auch im Sinne von „Stichelrede" vor; das erklärt wohl den Namen hier.

5) Fairholt giebt keine Erklärung des Wortes, das übrigens in seiner Ausgabe des Lyly „gummes" geschrieben ist. gum — verwandt, wenngleich durch die uns aufbehaltene ags. Literatur nicht nachweisbar — mit dem althochdeutschen fem. gouma

Digitized by Google

Petulus. It is a deadly pain.
Licio. I know a dog run mad with it [1]).
Petulus. I bellieve it, Licio; and therefore is it that they call it a dogged pain. Thou knowst I have tried all old women's medicine, and cunning men's charms [2]); but interim my theeth ake.

(Mahlzeit), bedeutet auch „Zahnfleisch"; aber was ist das hier? Halliwell umschreibt es durch „insolence", was ich nicht abzuleiten verstehe; auf mich macht die Sache aber den Eindruck, als müßte der eigentliche Sinn des Wortes hier ein solcher sein, der mit Halliwells Erklärung so ziemlich übereinstimmt. Den Wiz von den Zahnschmerzen weiter ausspinnend bedient sich Lyly offenbar des zweideutigen Wortes gum — der Plural hat bei ihm nichts zu sagen — um zu verstehn zu geben: er hat meine Stimmung derartig vergiftet, daß ich zur äußersten Dreistigkeit gegen ihn entschloßen bin; er hat mich in „giftige Wuth" versezt, die sich über alle Bedenken der Zartheit wegsezend zur Frechheit wird.

Daß diese Interpretation nicht aus der Luft gegriffen ist, wird die Folge lehren, und deutet auch der Fortgang des Dialogs an.

1) In der Jägersprache, meint Lyly später, könne man „a dog" nicht „a dog" nennen. Wir werden sehn, was er damit meint. Hier will er sagen, er habe es erlebt, daß ein „Hundekerl" — wer interessirt uns nicht — wahnsinnig in der Welt herumgelaufen sei, als man ihm solche Schmach angethan.

Das „dogged" pain in der folgenden Rede des Petulus, das (nach Halliwell) als „excessive" pain verstanden werden muß, schließt sich aufs genauste an die vorstehende Erklärung von „dog" an; Lyly meint, es sei ein Leiden, was ein „Hund" zugefügt habe.

2) Das „old women's medicine" läßt Fairhold unerklärt; dagegen bringt er zu den „cunning men's charms" eine Stelle aus Reginalt Scot, Discoveries of Wichcraft, 1585, bei, welche indeß keine wirklich sachliche Erklärung enthält. Nach Halliwell bedeutet charm auch „Gemurmel"; und darin liegt hier die Erklärung. Lyly läßt den Petulus sagen: Ich habe mich erkundigt (tried) nach der Medicin, welche alle alten Klatschgevattern darreichen können, sowie nach dem, was kundige Männer munkeln; aber vorläufig — bis daß ich diese Arznei gebraucht haben werde — habe ich mein Zahnweh immer fort. Es handelt sich, wie wir bald sehn werden um das Geklatsch von Shakespeares

Digitized by Google

Hier läßt Lyly den Lehrling Mottos auftreten, um mit folgendem Selbstgespräch abzutreten:

I am glad, I have heard the wags [1]): *to be quittance for overhearing us* [2]). We will take the vantage [3]); they shall find us quick barbers. I'll tell Motto, my master, and then we will have Quid pro quo, *a tooth for a beard* [4]).

Petulus. Licio, to make me merry, I pray thee, go forward with the description of thy mistress [5]). Thou must begin now at the paps [6]).

Licio. Indeed, Petulus, a good beginning for *thee*; for thou canst eat pap now, because thou cānst bite nothing else [7]). But I have not mined on these matters. If the king lose his golden wish, we shall have a brazen court [8]). But what became of the beard, Petulus?

Wilddiebstahl und Hahnreischaft, das auf diese Weise als allgemeiner Unterhaltungsstoff für die stratforder Muhmen und Basen charakterisirt, zugleich aber auch als aus kundiger Quelle (cunning men) geschöpft, bezeichnet werden soll.

1) clowns.

2) Zu verstehn: Daß das, was sie über uns gehört haben, als Zahlung, Vergeltung (scil. gegen uns) dienen soll. — Man sieht, zu welchem Ende Lyly dieses seltsame Selbstgespräch hier eingeschoben hat, und daß meine Deutung in der vorigen Note richtig ist.

3) Ironisch: Wer zulezt lacht, lacht am besten. Man wird uns mit Zinsen (vantage) heimzahlen. Daher das „Quid pro quo".

4) Auch noch den Zahn zu dem Barte. Lyly hat Hare auf den Zähnen.

5) Höhnische Worte, die ganz unverständlich sind, wenn man nicht die old women's medicine und cunning men's charms so versteht, wie ich angedeutet habe; denn die mistress ist keine andere wie Shakespeares Frau.

6) „To give pap with a hatchet, a proverbial phrase, meaning to do any kind action in an unkind manner". Halliwell s. v. pap. Jezt meint Petulus, mußt du anfangen, ihn zu mästen mit seinem Dreck.

7) Du kannst nun den Kinderbrei eßen, weil du (ihn) sonst nicht beißen kannst. Das „eat pap" soll wohl sagen: ihm seinen Kinderbrei (die Geschichte von seinen Kindern) vorkauen.

8) to braze = „to acquire a bad taste, applied to a fool". (Halliwell). Lyly sagt, wenn dem Könige (Midas) seine Erwerbs-

Digitized by Google

Petulus. I have pawned it, for I durst not coin it [1]).
Licio. What doest thou pay for the pawning?

---

pläne (golden wish) durchkreuzt werden, dann wird der Hof ihn nicht mit Gold bezahlen, sondern ihn als schalen Narren betrachten. — Lyly ist nicht blöde in der Enthüllung seines eigentlichen Ziels.

1) Schon hier tritt der Zusammenhang mit der obigen Stelle des W. T. mit aller Bestimmtheit hervor. „I have pawned it" hat wahrscheinlich noch eine Nebenbeziehung betreffs irgend welcher persönlicher Verpflichtungen, welche Lyly eingegangen, sich gegen Shakespeares Angriffe zu rechtfertigen. Sonst besagen die Worte: Es ist mein Pfand; eine Ausdrucksweise, die auch bei Wolfram von Eschenbach sehr häufig. pawn bedeutet aber auch zugleich „Pfau" (nach Halliwell); und das folgende „pawning" Licios ist zu verstehn: Was willst du ihm dafür heimzahlen, daß er dich auch zum Pfau, d. h. zum Fasan gemacht, und dir nicht bloß den Gaunerbart angesezt hat? Bei dieser Gelegenheit möchte ich übrigens auch eine Thatsache nicht unerwähnt laßen, die vielleicht geeignet ist, John Lylys Auftreten von einem praktischen Standpunkte aus zu erklären, der sein Verhalten gegen Shakespeare noch weit schlechter erscheinen läßt, als es so schon ohne Zweifel ist. Fairholt (Lyly's works, I. XI f.) bringt durch Mittheilung eines eigenen Briefes von Lyly den urkundlichen Beweis bei, daß derselbe im Juli 1582 von Lord Burghley, seinem damaligen Gönner, in Verdacht genommen gewesen, „unehrenhaft" gehandelt zu haben Der Brief selbst macht entschieden nicht den Eindruck, als ob sein Schreiber ein übermäßig reines Gewißen hätte, sondern ganz entschieden den, als wäre er froh, aus der Affäre erlöst zu sein. Sollte nicht vielleicht diese Jugenderinnerung hier bestimmend mitgewirkt haben? Mir scheint, es ist kein Unrecht, eine solche Frage gegen einen Mann anzuregen, der sich mit so evidenter Hartnäckigkeit und mit so intensiv schädlicher Absicht gegen einen Shakespeare vergangen hat, dem selbst ein so hartnäckiger Feind wie Ben Jonson hat die aufrichtige und ehrliche Gesinnung bezeugen müßen, als er sich sagte: „Hand aufs Herz!" Mir scheint aber ferner, die Worte „I durst not *coin* it", erhalten erst durch die von Fairholt in Erinnerung gebrachte Thatsache ihr volles Licht. Daß Lyly dabei das verb. to coin genau in demselben bildlichen Sinne genommen hat, wie Shakespeare in der obigen Stelle des W. T., springt in die Augen. Lyly sagt also: Ich konnte es nicht riskiren, auf diese Insinuation den Schönfärber zu spielen. Was hat ihn denn aber davon abgehalten, wenn nicht eben jene Geschichte?

Digitized by Google

Petulus. Twelve pence in the pound for the month [1]).
Licio. What for the her-badge [2])?
Petulus. It is not at herbage.
Licio. Yes, Petulus, it must be at herbage [3]); for a beard is a badge of hair; and a badge of hair, hair-badge.
Nun treten Motto und Dello auf.
Motto. Dello, thou knowest, Midas touch'd his beard, and 'twas gold [4]).

---

1) Was pound hier bedeutet, ist nicht recht klar. Nach Halliwell bedeutet to pound auch „prügeln", „klopfen"; das scheint hier die Nebenbedeutung zu sein, und die Worte sagen zu sollen: Zwölf Procent monatlich „in Prügeln" — und also kein Gold.

2) herbage — hier absichtlich her-badge geschrieben, erklärt Fairh. durch „Herberge". Lyly meint indeß — wie auch das Folgende lehrt — hairbadge, also Bart. Wie willst du dich für den Fasan, wie für die Ausstaffirung mit dem Gaunerbart rächen? fragt also Licio. In der Erwiderung des Petulus ist herbage aber wirklich in dem von Fairholt bezeichneten Sinne gebraucht. Die Worte sollen sagen: Er — der Gaunerbart — ist nicht an der richtigen Stelle angebracht. Licios Entgegnung auf diesen Protest hat zunächst den Zweck, noch deutlicher zu machen, wovon eigentlich die Rede ist, und zwar in einer Redewendung, die zugleich andeuten soll, daß John Lyly keineswegs bloß den „Auswuchs" des Bartes „geliehen", um furchtbar sich zu machen, sondern wirklich Hare auf den Zähnen habe. Gleichzeitig aber sind die Worte noch auf ein weiteres Ziel berechnet, das ich sofort bezeichnen werde.

3) Der Mann muß sein Weib, sein Heim haben, und nicht, wie Sh., unbeweibt in der Welt umher irren.

4) Man seze für Midas Shakespeare und bringe diese Bemerkung mit dem unmittelbar vorhergehenden Wortwizen über „herbage" und „hair-badge" in Verbindung; man nehme ferner an — was der Midas und die Didotragödie unzweifelhaft machen — daß Lyly und Nash dem Shakespeare den Gedanken aufoctroyiren, im Wintermärchen (wie schon vorher im Hamlet) sein eigenes Schicksal dramatisirt zu haben, dann wird man zu dem eigentlichen Verständniß dieser abrupten Worte kommen. Das to touch his beard ist nämlich sinnbildlich gemeint; Shakespeare soll in der Geschichte von Florizel und Perdita die Geschichte seiner Jugendliebe, in der von Leontes und Hermione, die Geschichte seines ehelichen Unglücks dargestellt haben. Lezteres meint das „Midas touched his beard"; er hat die Thatsachen

Digitized by Google

Dello. Well.
Motto. That the pages cozened me of it.
Dello. No lie.
Metto. That I must be revenged [1]).
Dello. In good time.
Motto. Thou know'st, I have taught thee the knacking of the hands [2]), the tickling on a man's hairs like the tuning of a cittern [3]).

---

berührt, die ihn ohne „herbage" machen und seinen Bart zu einem ebenso falschen hair-badge wie den Bart des Autolycus. Bei Lyly heißt es „Bart um Bart". Das „and 't was gold", soll aber zu verstehn geben, daß Shakespeare mit der Dichtung sein Unglück „ausgemünzt" habe; eine Insinuation so niederer Art, daß kein Wort darüber zu verlieren.

Die beiden Reden Mottos und Dellos, die sich hier anschließen, sind als ein Saz zu faßen: That the pages cozened me of it; no lie = dasjenige ist keine Lüge, was die Pagen gesagt haben, um mich um das Gold zu bringen. Lyly meint hier eben die bezeichneten Wortwize; jedoch beziehn sich die Worte auch auf das Folgende mit. Lyly discontirt hier schon die Wirkung der späteren „Enthüllungen".

1) Das hier, wie in Mutter Bumby unzählige Male widerkehrende „revenge"-Geschrei gehört unverkennbar mit zu den Mitteln, wodurch der Hamlet lächerlich gemacht werden soll. Hier ist übrigens zu verstehn: Dafür muß ich büßen. Daher auch die Erwiderung Dellos. Zugleich aber soll auch Motto hamletgleich nach Rache dürsten, ohne es doch zur That kommen zu laßen.

2) Fairholt: „This was a great feat with barbers of our dramatist's era. It is well described by Stubbes in his Anatomy of Abuses: „„When they come washing, oh! how gingerly they behave themselves therein. For then shall your mouth be bossed with the lather or fome that rises of the balls (for they have their sweet balls wherewithal they use to wash), your eyes closed must be anointed therewith also. Then snap-go the fingers, full bravely God wot!"" To snap the fingers and the scissors with great dexterity was considered a finished trait of an accomplished barber". Motto will also sagen, er habe den Dello die echte Barbierkunst gelehrt; ich vermuthe indeß, daß dabei das verb. to knack nicht unabsichtlich gebraucht ist, weil dasselbe (nach Halliwell) auch geziert sprechen bedeutet.

3) Fairholt: „It was the custom formerly to keep a cittern in all barbers' shops to amuse costumers waiting their turn to be operated on. The cittern was a species of guitar or lute".

Digitized by Google

Dello. True.

Motto. Besides, I instructed thee in the phrases of our eloquent occupation, as: How, sir, will you be trimmed? Will you have your beard like a spade, or a bodkin? [1]) A penthouse [2]) on your upperlip, or an

---

Lyly lehnt sich an diesen Gebrauch an. Die Worte „like the tuning *of* a cittern" sind nämlich in genauster Verbindung mit dem vorhergehenden „the tickling on a man's hairs" zu nehmen. hair bedeutet (nach Halliwell) auch „character"; Motto rühmt sich also dem Dello die Kunst beigebracht zu haben, seine Kunden mit dem kizlichen Betasten (tickling) der Charaktereigenschaften (hairs) anderer Leute so spielend leicht und angenehm zu unterhalten, wie wenn er die Laute spielte. Die Worte sind ganz offenbar durch die oben ausgehobene Passage aus dem Wintermärchen mit veranlaßt; Lyly will dem Shakespeare dafür, daß er ihn zum goldbärtigen Hausirer und Fasan gemacht — wie sich der Hofpoet wenigstens in den Kopf gesezt hat, indem er vermuthlich mehr von seiner eigenen Manier auf Shakespeare überträgt, als gerecht ist — dadurch wett werden, daß er ihn zum „Harkünstler", Barbier und Friseur macht. Ut desint vires, tamen est laudanda voluntas!

1) Fairholt macht verschiedene, an sich sehr dankenswerthe antiquarische Mittheilungen über die Form der Bärte, auf welche hier angespielt ist; da indeß diese Seite des Midas keinerlei Interesse für meine Untersuchung hat, so nehme ich darauf keine Rücksicht. Sehr wichtig scheint mir indeß, auch hier wider die speciellen Beziehungen zu Shakespeares Dichtungen aufzusuchen. Das kann aber in diesem Falle nicht besser geschehn, als indem ich den Artikel „bodkin" aus Alex. Schmidts Shakespeare-Lexicon wörtlich ausschreibe. Derselbe lautet: „Bodkin, a sharp instrument to make holes by piercing. What is this? a *ciltern*-head. *The head of a bodkin.* Love's Labours lost, IV. 2, 615. Betwixt the firmament and it you cannot thrust a bodkin's point. Winter's T. III. 3, 87. When he himself might his quietus make with a bare bodkin. Hamlet, III. 1, 76." Ich bemerke dabei, daß die ausgehobene Stelle aus L.L.L. einer solchen Passage angehört, welche — nachweislich — erst bei der dritten (im Jahre 1596 erfolgten) Bearbeitung des Stücks eingefügt ist. Daß Shakespeare bei dieser Einfügung unsere Stelle des Midas im Sinne gehabt hat, darf ms. Es. als gewiß angesehn werden.

2) Als Lyly seinen Midas schrieb, hatte Shakespeare das Wort „penthouse" (pentice = Schuzdach) erst ein einziges Mal, und zwar in folgenden Worten gebraucht, die Moth (Motte) zu

Digitized by Google

ally on your chin? A low curl on your head like a bull[1]); or a dangling lock like a spaniel? your mustachos sharp at the ends, like shoemakers' awls, or hanging down to your mouth like goat's flakes[2])? your love-locks wreathed with a silken twist, or shaggy[3]) to fall on your shoulders?

Armado (III. 17) spricht: „my complete master, . . to jig off a tune at the tongue's end, canary to it with your feet, humour it with turning up your eyes; sigh a note and sing a note, sometime through the throat as if you swallowed love with singing love, sometime through the nose, as if you snuffed up love by smelling love; with your hat *penthouselike* o'er the shop of your eyes" u. s. w. Wollen Sie, fragt Motto, ihren Bart so frisirt haben, daß er auf der Oberlippe Ihr Schirmdach, am Kinn Ihren tapferen Verbündeten (ally) bildet? Schon die vorhergehende Frage ist ähnlich zweideutig.

1) Soll ich euch eine gemeine Locke (Krümmung) an euren Kopf machen, so daß Ihr Hörner kriegt, wie ein Ochse? d. h. daß Ihr wie ein Hahnrei ausseht. Die folgenden Worte sind mit diesen zu verbinden und zu verstehn: ein flatterndes Band, das euch überall hin folgt wie ein Kuhseil (spaniel, nach Halliwell, = cowty). Lezteres Wort erklärt Halliwell durch „a strong rope which holds the cow's hind-legs while milking".

2) Soll ich euren Bart so frisiren, daß er sticht wie ein Schusterpfriem, oder so, daß er euch wie Geißpflocken ins Maul hängt? d. h. daß Ihr abzieht wie ein begoßner Pudel, und künftig eure spizigen Bartwize laßt. „goat's flakes" hat aber noch eine besondere Pointe. Die Ziege ist bei Shakespeare und seinen Zeitgenoßen das Symbol der Geilheit. „flake" bedeutet nach Halliwell auch Stück, Theil. goat's flakes besagt also auch: daß Ihr etwas von Wollust schmeckt.

3) shaggy steht hier in der Bedeutung von scheckig, d. h. beschmuzt. Lyly droht dem Sh., ihm die schöne Frisur seiner Liebeslocken zu zerreißen, so daß seine Hare ihm mit den Flecken der Hahnreischaft besprenkelt auf die Schulter herabfallen. — Ein Gemüth von solcher Oede wie dasjenige Lylys konnte sich freilich keine Vorstellung davon machen, daß es dem Shakespeare nicht bloß gelingen würde, sich gegen diese schmuzigen Angriffe zu vertheidigen, sondern auch sich so zu vertheidigen, daß es mit Lyly aus war; sonst würde er schwerlich in dieser Weise den heimtückischen Triumphator gespielt haben, bevor er seine schmierige Karte ausspielte.

Digitized by Google

Dello. I confess you have taught me Tully de Oratore [1]), the very art of trimming.

Motto. Well, for all this I desire no more at thy hands, than to keep secret the revenge I have prepared for the pages [2]).

Dello. O, sir, you know I am a barber, and cannot tittle tattle; I am one of those whose tongues are swelled with silence.

Motto. Indeed, thou shouldst be no blab, because a barber, therefore be secret [3]). Was it not a good cure, Dello, to ease the tooth-ache and never touch the tooth [4])?

Dello. O master, he that is your patient for the tooth-ache, I warrant is patient of all aches.

---

1) Scheint mir zweifellose Anspielung an L.L.L. „trimming" besagt „sich verblümt ausdrücken und beschönigen".

2) Die Worte sind doppelsinnig. Der hier in Betracht kommende Sinn ist, daß Motto den Dello auffordert, die Rache, die er den Pagen — d. h. dem John Lyly — bereitet, und die dieselben demnächst an ihm nehmen werden, geheim zu halten. Damit hängt auch Dellos Erwiderung zusammen; derselbe entgegnet aus Lylys Seele: O Herr, Ihr — der Ihr mir selbst den Gaunerbart angesetzt — wißt, ich bin ein Barbier, und verstehe nicht zu plappern; ich gehöre zu denjenigen Leuten, deren Zunge wund wird, wenn man ihnen Schweigen auferlegt. (Meine Zunge ist mir schon ganz wund geworden dadurch, daß ich so lange habe schweigen müßen). Man sieht, mit welch abgefeimter Routine Lyly sein Auditorium auf den abscheulichen Klatsch, den er vorbringen will, neugierig macht. Beiläufig bemerkt, möchte ich vermuthen, daß Shakespeare grade mit Rücksicht auf Lylys „pages" dem biederen Page in den Lustigen Weibern, der Falstaffs Hahnreilärm mit so großer Seelenruhe verlacht, seinen Namen gegeben habe.

3) Auf gut Deutsch: Wer in einem Glashause sizt, soll nicht mit Steinen werfen.

4) Zu verstehen: Seinen Unmuth auszulaßen, und dennoch den eigentlichen Grund davon nicht anzugeben. „he that is your patient for the tooth-ache" in Dellos Erwiderung, d. h. derjenige, der euch herhalten muß, damit Ihr eure Schmerzen los werdet, ist Lyly selbst. Er rühmt sich als „patient of all aches", d. h. als einer, der mit Gelaßenheit diesen Kränkungen ins Gesicht sieht, weil er fähig ist, sie zurückzuweisen.

Digitized by Google

Motto. I did but rub his gums, and presently the rheum evaporated [1]).

Licio. Deus bone, is that word come into the barber's bason.

Dello. I, sir; and why not? My master is a barber and a surgeon.

Licio. In good time [2]).

Petulus. O, Motto, I am almost dead with the tooth-ache, all my gums [3]) are swoln, and my teeth stand in my mouth like thorns.

Motto. It may be that it is only the breeding of a beard [4]), and being the first beard, you shall have a hard travel.

Petulus. Old fool, doest thou think hairs [5]) shall breed in my teeth?

Motto. As likely, sir, for any thing I know, as on your chin.

Petulus. O teeth! o torments! o torments! o teeth!

Motto. May I but touch them, Dello (I'll teach his tongue a tale, what vilany it is to cozen one of a beard [6]) —

---

1) gum steht hier wider in der Bedeutung von „insolence". Motto sagt: Meine Melancholie (rheum; nach Halliwell = spleen) verrauchte sofort, als ich ein wenig mich an den Schelmenstreichen Lylys reiben konnte.

2) surgeon ist Wortspiel zwischen surgeon und surge = eilige Bewegung (Halliwell). Daher Licios: „In grod time", womit auf Shakespeares Flucht von Stratford angespielt werden soll.

3) insolence.

4) (Halliwell) „breed-bate, a maker of contention". Das erklärt hier das breeding. beard kommt als verb. auch bei Sh. im Sinne von jemandem den Bart zeigen, d. h. ihn muthig angreifen, vor, und bedeutet hier „Kämpe". Es liegt vielleicht nur daran, meint Motto, daß euch ein Kämpe in Zänkerei verwickelt hat. „first" ist nach Halliwell Nebenform von forest, und so hier. Da es der Kämpe vom Forst ist, läßt Lyly den Motto mit erheucheltem Spotte sagen, so werdet Ihr harte Arbeit haben.

5) d. h. des Autolycus Bart.

6) Das „I'll teach his tongue to tell a tale" schließt sich absichtlich an den Titel von Shs. Komödie „Winter's Tale" an, und ist sonst völlig sinnlos. Motto sagt, er würde den Petulus dahin bringen, eine Geschichte zu erzählen, was für eine Nieder-

Digitized by Google

but stand not thou nigh, for it is odds when he spits, but that all his teeth fly in thy face.

Licio. Good Motto, give some ease; for at thy comming in I overheard of a cure thou hadst done [1]).

Petulus. My teeth! I will not have this [2]) pain, that's certain.

Motto. I, so did you overhear me, when you cozened me of a beard [3]); but I forget all.

Dello. My master is mild and mercyful; and mercyful, because a barber; for when he has the throat at command, *you know* he takes revenge but on a silly hair.

Motto. How now, Petulus, do they still ake?

Petulus. I, Motto.

Motto. Let me rub your gums with this leaf [4]).

Petulus. Do, Motto, and for thy labour I will requite thee. Out, rascal! What hast thou done? all my

---

trächtigkeit es sei, daß ein gewißer jemand, der einen Bart besize (one of a beard), nämlich Lyly, von Shakespeare geprellt sei. Daher des Petulus Erwiderung.

1) cure bedeutet nach Halliwell auch anxiety. Das erklärt den Sinn dieser vom rein dramatischen Standpunkte aus absolut unverständlichen Worte. Motto, meint Licio, solle ihm dadurch Erleichterung verschaffen, daß er den Petulus eine Geschichte von einer bitteren Noth erzählen lehre, welche Motto durchgemacht, und die Licio erfahren, als Motto nach London gekommen.

2) Nämlich die cure oder anxiety, die Motto durchgemacht hat.

3) Ah so, meint Motto, ich merke Ihr habt euch nach meinen Verhältnißen erkundigt, als Ihr daran ginget, mich um meinen Bart zu prellen, d. h. meiner Bartsatire im Wintermärchen die Spize abzubrechen, und ihr so nachträglich durch satirischen Gegenangriff die beabsichtigte Wirkung zu nehmen. Die lezten Worte: „But I forget all" = doch ich Dummkopf denke auch an gar nichts, d. h. halte mir auch gar nicht gegenwärtig, daß ich auch meine Achillesverse habe, leiten zugleich die folgende Persiflage des Hamlet ein, die in Dellos Worten liegt. „hair" bedeutet in Dellos Rede „manner".

4) leaf kommt bei damaligen Schriftstellern nach Halliwell auch in der Bedeutung von „conduct", Benehmen vor. Lyly will den vorsichtigen Motto des Petulus „insolenze" mit der Hamlet-

Digitized by Google

nether teeth [1]) are loose, and wag like the keyes of a pair of virginals [2]).

Dello. O, sir, if you will sing to them, your mouth being the instrument.

Petulus. Do, Dello.

Dello. Out, villain, thou bitest. I cannot tune these virginal keyes.

Petulus. They were the jacks above [3]); the keyes beneath were easy.

---

salbe einreiben laßen, damit auch er nur von Rache schwazt, ohne sich wirklich zu rächen.

1) nether, nach Halliwell, auch Otter. nether teeth also „Giftzähne". Motto will den Petulus unschädlich machen.

2) Wörtlich genommen, sinnlos. Lyly hat das verb. to wag hier im Sinne von „sich packen", davon gehn, virginal aber im Sinne von „jungfräuliche Person" genommen. Sie laufen davon, meint Petulus, wie ein Par jungfräuliche Seelen, d. h. wie Florizel und Perdita. Wint. T. I. 2 sagt bekanntlich Leontes zu Mamilius:

> Come, captain,
> We must be neat; not neat, but cleanly, captain;
> And yet the steer, the heifer, and the calf
> Are all call'd neat. — *Still virginalling.*

Das Wintermärchen von 1590 oder 1591 muß bereits diese oder doch eine sehr ähnliche Stelle enthalten haben, denn es kann ms. Es. nicht zweifelhaft sein, daß sie das fade Gerede verursacht hat, das Lyly hier producirt. Darauf weisen namentlich auch die Worte Dellos hin: „your mouth being the instrument". Die Pointe, welche beinahe gar nicht zu erkennen ist, besteht darin, daß Dello den Petulus auffordert über das „pair of virginals" eine Ballade vorzutragen (sing — wie Autolycus, W. T. IV. 3). Die Ballade soll natürlich Shakespeares Unglück in der Liebe als persiflirende Illustration zu Florizels und Perditas Liebesglück behandeln. Petulus schlägt dagegen dem Dello vor, lieber selbst eine solche Ballade zu singen, und darauf läßt Lyly den Dello erwidern: Pfui, du Schuft, du — scil. Petulus — beißt, d. h. du willst gegen Shakespeare bißig werden. Ich kann diese Aufschlüsse (keyes) über jenes „pair of virginals" nicht in Musik sezen (tune).

3) The Jacks above = die Hanswurste auf der kleinen Bühne der Bühne. (Vergl. Halliwell s. v. above); die Töne unten, d. h. des Leontes eiferſüchtiges Wüthen und Stöhnen, waren dagegen ein natürliches Pathos (were „easy").

Digitized by Google

Dello. A bots on your jacks and jaws [1]) too.
Licio. They were virginals of your master's making [2]).
Petulus. O, my teeth! Good Motto, what will ease my paine?
Motto. Nothing in the world, but to let me lay a golden beard to your chin [3]).
Petulus. It [4]) is at pawn.
Motto. You are like to fetch it [5]) out with your teeth, or go without your teeth.
Petulus. Motto, withdraw thyself, it may be thou shalt draw my teeth [6]); attend my resolution. A doubtful dispute, whether I were best to loose my golden beard, or my bone tooth [7])? Help me, Licio, to determine.

---

1) jaw, nach Halliwell = coarse idle language. So hier: Zum Henker mit euren Narren und euren groben überflüßigen Possen obendrein!

2) They bezieht sich auf das vorhergehende jacks und jaws. Diese, meint Licio, seien solche musikalischen Instrumente (Spinette, virginals) gewesen, wie sie Shakespeare mache und spiele.

3) Lyly muß sehr wenig Vertrauen in die Verständlichkeit seiner Rede gesezt haben, daß er hier nochmals anzeigt, er wolle sich für den „golden" beard rächen. Der folgende Dialog dreht sich einzig und allein um diesen Punkt.

4) Scil. the golden beard. Der goldene Bart soll das Pfand sein, das dem Petulus für seine Rache gegeben. Lyly will sich an Shakespeares „Bart" rächen, indem er zeigt, daß derselbe troz seiner Verheirathung in ehelosem Stande leben müße, nicht Mann sein könne.

5) Scil. the pawn. to fetch out, hier = auslösen. „with your teeth" = dadurch, daß Ihr euch bißig zeigt. „or go without teeth" = ungefürchtet, unbeachtet bleiben.

6) to draw hier = auf sich ziehen. Motto, tritt einen Augenblick ab, meint Petulus, sonst ziehst du meine Zähne an; d. h. sonst beiß ich dich. Ein herrlicher Wiz!

7) bone ist hier Adjectiv = good oder ready. Die eigentliche Pointe dieses Geschwäzes ist wider kaum zu entdecken. Petulus meint, es sei eine höchst schwierige Streitfrage, ob es besser sei, sich von dem Gaunerbart (the golden beard) zu befreien, oder seinen schnellen Beißzahn (bone tooth), d. h. seinen satirischen Wiz, daranzugeben. Wie scharf und groß dieser leztere ist, das beweist diese geistreiche Scene bis zur Unwiderleglichkeit.

Digitized by Google

Licio. Your teeth ake [1]), Petulus, your beard does not.
Petulus. I, but, Licio, if I part from my beard [2]), my heart will ake.
Licio. If your tooth be hollow, it must be stopp'd or pull'd out [3]); and stop it the barbar will not without the beard.
Petulus. My heart is hollow too; and nothing can stop it but gold [4]).
Licio. Thou canst not eat meat without teeth [5]).
Petulus. Nor buy it without money.
Licio. Thou mayst get more gold; if thou lose these, more teeth thou canst not.

---

1) Hier aktiv = bereiten Schmerzen. Also den „bone tooth" behalten, um den „golden beard" damit los zu werden! Die Armseligkeit der Ideen, an denen Polonius-Lyly die armen Worte abhezt ist lästiger wie unerträglich.

2) Hier, zur Abwechselung, ein Mal wider = Mannhaftigkeit.

3) Völlig unverständlich. Lyly scheint sich an das Spiel „Hollow and Flat" (vergl. Halliwell, s. v. hollow, anzulehnen; to be hollow, muß wohl besagen: in jenem Spiele gewonnen haben. To stop ist wohl terminus technicus für die Leistung, die der Verlierer (flat) dem Gewinner (hollow) machen muß. „stop it the barbar (!) will not without the beard" besagt wohl, der Barbar werde das verlorene Geld nicht auszahlen, wenn man ihm nicht den Bart zeige.

4) Es verdient die größte Beachtung, mit wie umständlicher Sorgfalt Lyly sein Vorgehen gegen Shakespeare hier zu rechtfertigen sucht. Abgesehen davon, daß Lyly damit sein schlechtes Gewißen handgreiflich bekundet, kann man daraus erkennen, wie angesehn Shakespeare damals bereits bei Hofe gewesen; denn für nichts und wider nichts hat Lyly so viel Umstände sicher nicht gemacht, obwohl grade die weitschweifige Breite und das unermüdliche Widerholen mit zu den charakteristischen Fehlern seiner Darstellung gehört. — „Nothing can fill it but gold" soll nur sagen: wenn ich kein Geld verdiene, so habe ich auch nichts zu eßen, wie auch später noch ausdrücklich erläutert wird. „heart" ist hier doppelsinnig auch im Sinne von stomache gebraucht, und damit angedeutet, daß es nicht bloß ein Ehrenkampf, sondern auch ein Daseinskampf sei, den John Lyly gegen Shakespeare kämpfe.

5) Wenn du deine Zähne gegen deinen Concurrenten nicht gebrauchst, dann nimmt er dir dein Brot weg. In der später zu

Digitized by Google

Petulus. I, but the golden beard will last me ten years in porrige, and then to what use are teeth [1])?

Licio. If thou want teeth, thy tongue will catch cold [2]).

Petulus. 'Tis true; and if I lack money, my whole body may go naked. But, Licio, let the barbar have his beard, I will have a device — by thy help — to get it again, and a cozenage beyond that, maugre his beard [3]).

Licio. That's the best way, both to ease thy paines, and to try our wits.

Petulus. Barber, eleven of my teeth have gone on a jury, to try whether the beard be thine; they have chosen my tongue for the foreman, which cries: guilty [4])!

---

betrachtenden Hauptscene, welche den Klatsch von Shakespeares Hahnreischaft mit ungeschminktester Frechheit auftischt, unterläßt es Lyly nicht, dieses Motiv nochmals in den Vordergrund zu schieben, wie er auch im Folgenden noch dasselbe des weiteren anzuführen sucht. Daher namentlich auch Licios Worte: „Thou mayst get more gold" u. s. w. = Wenn du hier nicht die Zähne weist, bist du verloren, während du sonst wohl noch erwerbsfähig bist.

1) Der goldene Gaunerbart wird — nach Suppe berechnet (in porrige) — 10 Jahre ausmachen, d. h. sich mit einem Erwerbe von 10 Jahren vergleichen können, wenn ich mich seiner nicht erwehre.

2) Wenn du nicht deine Zähne gebrauchst, dich nicht bis aufs Meßer vertheidigst, so wird deine Zunge — d. h. deine Dichtung — in Zukunft kalt laßen.

3) „let the barbar have his beard" = mag der B. mir immerhin den Bart zeigen. „I will have a device to get it" — scil. money — „again" = so werde ich doch etwas zu ersinnen wißen, wodurch ich wider Geld verdiene, d. h. mich behaupte. „and a cozenage" etc. = und außerdem soll er seinem Bart, d. h. dem „golden" b., den er mir angesezt hat, zum Troze, in einer Weise um seine Erfolge geprellt werden, die seinen Versuch, mich zu prellen beiweitem überbietet. — Die Rechnung war durchaus ohne den Wirth gemacht. — In der folgenden Rede Licios ist to try als „bethätigen" zu verstehen.

4) Barbier, elf von meinen Zähnen haben sich als Jury constituirt, um zu untersuchen, ob du der Gauner bist (whether the beard — scil. jener Gaunerbart im W. T. — be thine); sie haben

Digitized by Google

Motto. Guilded [1])? Nay, boy, all my beard was gold. It was not guilt; I will not be so overmatch'd.

Dello. You cannot pose [2]) my master in a beard. Come to his house, you shall sit upon twenty; all his cushions are stuff'd with beards.

Licio. Let him go home with thee; ease him; and thou shalt have thy beard.

Motto. I am content; but I will have the beard in my hand, to be sure [3]).

Petulus. And I thy finger in my mouth, to be sure of ease.

Motto. Agreed.

Petulus. Dello, sing a song to the tune of my teeth do ake [4]).

Dello. I will.

Song [5]).

Petulus. O, my teeth! dear barber, ease me,

---

meine Zunge zum Obmann gewählt, und diese ruft: Schuldig! d. h. ja du hast den Bart, der dir gehört, mir angesezt.

Für die Richtigkeit dieser Erklärung spricht auch die Folge.

1) Lyly schreibt absichtlich so = zu Geldstrafe verurtheilt. gold ist gesezt für „gelt" = gelded. Motto sagt also: Mit Geldstrafe wäre ich davon gekommen? Nein; ich bin vollständig entmannt. (Von meiner Frau vertrieben). Die folgenden Worte sagen: Ich hatte kein Verbrechen begangen; ich laße mich in solcher Weise nicht übermannen.

2) In Verlegenheit sezen; in = wegen. Die folgenden Worte spielen theils auf Shakespeares Schauspielerstand an, haben aber auch noch eine selbständigere Beziehung zum Wintermärchen. Nach Halliwell bedeutet nämlich cushion auch „a riotous kind of dance"; und so auch hier, wie später eine gewiße Stelle des Pierce Pennyless zeigen wird. Lyly meint, der ganze Schäfertanz im Wintermärchen sei vollgepfropft mit Anzüglichkeiten betreffs seiner Gaunerei (stuffed with beards).

3) to make one's beard entspricht nach Halliwell vollständig dem deutschen: jem. einen Bart machen. Das erklärt die Worte. Sicher wird das (passive) Bart machen auf meiner Seite (in my hand) sein.

4) Singe ein Lied nach der Melodie meines Zahnwehs; d. h. nach der Melodie, welche ich singen will, um meine Zahnschmerzen los zu werden.

5) Das Lied findet sich erst bei Blount (1632); es darf in-

Digitized by Google

Tongue tell[1]) me, why my teeth disease me?
O, what will rid me of this paine?

Motto. Some pellitory fetch'd from Spaine[2]).

Licio. Take mastic[3]) else.
Mastic 's a patch[4]).
Mastic does many a fool's face catch[5]).
If such a paine should breed the horn,
'Twere happy to be cuckolds born.
Should beards with such an ache[6]) begin,
Each boy to the bone would scrub his chin.

Licio. His teeth now ake not.

Motto. Caper[7]) then,
And cry up checkred-apron men.

---

deß ms. Es. unbedenklich angenommen werden, daß es bereits 1592 mit zu dem Stücke gehört hat.

1) „Tongue tell me" ist noch als Aufforderung an den Barbier zu verstehn. Es handelt sich um einen kleinlichen Spott über das „Tongue-tied, our queen?" in W. T. I. 1, worauf Lyly auch sonst noch mehrmals hackt, gleichsam als wäre die Bildung solcher Ausdrücke seine eigenste Domäne.

2) Spanische Kamille. Dieselbe ist — nach Fairholt — in der That ein Medicament gegen Zahnweh; Lyly dürfte indeß auch mit an Armado in L.L.L. gedacht haben.

3) Fairholt: „Gum mastic was used to stop decayed teeth." Daß Lyly mit an das latein. mastigia gedacht, halte ich für zweifellos.

4) Nach Fairholt und Halliwell: „Hausnarr"; nach lezterem aber bedeutet to patch auch to blame; und so hier patch. Wer die Peitsche kriegt, wird blamirt, meint Lyly.

5) Hier tritt die Nebenbedeutung: „mastigia" ms. Es. klar zu Tage. Lyly sagt eines Theils: gar manches Narren (d. i. Schauspielers) Gesicht wird mit Kitt beschmiert, scil. um den falschen Bart daran zu befestigen; dann aber auch: Gar manchem Narren trägt seine Herausforderung (face) Schläge ein.

6) D. h. mit der Hahnreischaft.

7) Mache Capriolen. Eine Malice, die sich darauf stüzt, daß die Schauspieler zugleich Tänzer waren. Motto fordert den Petulus, nachdem er sich durch das wizige Schimpflied seiner Zahnschmerzen entledigt hat, auf, auch noch zur Verhöhnung des Schauspielerstandes Capriolen zu machen, und alle buntscheckigen Schürzenmänner (Anspielung auf die Tracht der Barbiere), d. h. alle barbierenden Narren aufzurufen.

Digitized by Google

There is no trade but shaves [1]);
For barbers are trimm knaves;
Some are in shaving so profound,
By tricks they shave a kingdome round [2]).

Die Fortsezung dieser Scene bildet IV. 3, wo wir wider die beiden Pagen Petulus und Licio in Gesellschaft eines Jägers und eines dritten Dieners, Minutius, antreffen, folgende Unterredung führend:

Licio. Is not hunting a tedious occupation?

Petulus. I, and troublesome [3]); for if you call a dog a dog, you are undone [4]).

Huntsman. You are both fools! and besides baseminded [5]); hunting is for kings, not peasants [6]). Such as you

---

1) Es giebt nur ein Gewerbe: das Barbiren.

2) Anspielung an die Rundreisen der Schauspieler.

3) mißlich; Aufregungen bereitend. Wir werden bald sehn, weshalb das hier gesagt wird.

4) to undo, nach Halliwell, = to unfold. Das ist hier die Nebenbedeutung. Lyly meint, wenn man sich nicht — wie Shakespeare in seinem Fasanenvergleiche — der Jägersprache bedient, sondern das Kind beim rechten Namen nennt, so kommen Enthüllungen zu Tage, welche ihn vernichten. Daß Lyly mit guter Absicht an sein altes Pamphlet „A pap with a hatchet" hier erinnert, auf das auch schon das „pap" der vorigen Scene zurückweist, ist sicher; was er aber dabei hat, kann ich, da mir das Pamphlet selbst nicht bekannt ist, nicht sagen. Ich vermuthe indeß, daß John Lyly schon in jenem Pamphlet den Colporteur unsauberer Gerüchte über Shakespeare gespielt hat, nur daß er dieselben nicht so klar ausgesprochen, wie hier, namentlich in der vorliegenden Scene, und daß ihn eben deshalb Shakespeare im Wintermärchen als gewerbsmäßigen Hausirer von Klatschgeschichten mitgenommen hat.

Fairholt meint, John Lyly wolle in unserer Scene die Jägersprache lächerlich machen; davon kann indeß nicht entfernt die Rede sein.

5) muthlos.

6) Wir werden sehn, daß diese Scene an Shakespeare für den „Fasan" Rache nimmt, während die vorige Lylys Wuth über den goldenen Bart auslaßen sollte. Daher hier „peasants", womit Shakespeare wegen seines angeblichen Geburtsstandes gehänselt werden soll. Die Jagd, meint der Jäger höhnisch, ist ein Vergnügen für muthige Leute wie König Midas, nicht für arme Schlucker von Bauern.

Digitized by Google

are unworthy to be hounds, much less hunstmen; that know not when a hound is fleet [1]), fair flewd [2]), and well hanged; being ignorant of the deepness of a hound's mouth, and the sweetness [3]).

Minutius. Why, I hope, sir, a cur's mouth is not deeper than the sea, nor sweeter than a honeycomb [4]).

---

1) flüchtig. Wie wir sehn werden, Stichelei auf Shakespeares Landflucht.

2) flewed. Halliwell, s. v., sagt (in Uebereinstimmung mit Fairholt): „Having large hanging chaps, which in hounds were called flews", und citirt dann unsere Stelle dazu; er fügt indeß abweichend von Fairholt hinzu: „The tip of a deer's horn was also called flew". Lezteres ist hier die entscheidende Bedeutung. Lyly, der „a dog a dog" nennen will, ist hier so frei, dem Shakespeare den Ehrentitel „hound" anzuhängen, der (nach Halliwell) genau dieselbe Bedeutung hat wie unser „Hund". Das „fleet", „fair flewed" und „well hanged", d. h. gut verheirathet, mit scharf obscönem, verächtlichem Nebensinne, sind nur besondere auf Shakespeares Privatverhältnisse berechnete Coloraturen des „hound".

3) Fairholt: „A deep-toned cry was considered indicative of a good dog, and the tone was choosen in each to make the general cry of the park tuneable, and produce what is called the music of the chase". Ihr versteht nichts von dem Geheimnißvollen (deepness) und der lieblichen Eleganz (sweetness) der Hundesprache, sagt Lyly, im formalen Anschluß an die von Fairholt mitgetheilte Einrichtung, und sein schönes Hundebild weiter ausmalend. Lyly hat bei der Hundesprache eben den „Fasan" im Sinne, wie sich zeigen wird. — Ich habe kaum nöthig, auf den Zusammenhang dieser Stelle mit des Theseus Worten, Mids.-N's. Dr. IV. 1: „My hounds are match'd in mouth like bells" u. s. w. aufmerksam zu machen; bemerke aber, daß jene Passage des Sommernachtstraums sich auch mit auf Thom. Nashs Isle of dogs beziehen muß. Wir werden in folgendem Bande Gelegenheit haben, uns davon zu überzeugen.

4) Die Worte haben keinen anderen Zweck, als das Geheimnißvolle und die Anmuth der angeblichen Hundesprache zu verlachen und mit Verachtung zu behandeln. to honey bedeutet schweifwedelnd schmeicheln; John Lyly meint also: die Hundesprache klänge nicht anmuthiger wie die Sprache der Schmeichelei überhaupt.

Digitized by Google

Huntsman. Pretty coxcombe![1]) a hound will swallow thee as easily as a great pit a small pibble[2]).

Minutius. Indeed, hunting were a pleasant sport, but the dogs make such barking, that one cannot hear the hounds cry[3]).

Huntsman. I'll make thee cry! If I catch thee in the forest thou shalt be leashd[4]).

Minutius. What's that?

Licio. Doest thou not understand his language[5])?

Minutius. Not I.

Petulus. 'T is the best calamance[6]) in the world, as easily deciphered as the characters in nutmeg.

---

1) Narrenkopf, Narrenkappe.

2) Mit derselben Leichtigkeit, mit welcher ein gewaltiges Pit — der Plaz für das ungebildetste Publicum des damaligen Theaterauditorii — ein nichtiges Gewäsch verschlingt, wird ein Hund dich verschlingen. — Diese eine einzige Insinuation schon, welche Shakespearen zum Diener des „Pit" macht, genügt vollständig, die Gerechtigkeit von Lylys Angriffen zu würdigen.

3) John Lyly übernimmt hier die Rolle des „hound", um seinem Gegner diejenige des „dog" zuzuweisen; er meint, die „dogs" kläfften derartig laut, daß man nicht hören könne, wenn die Jagdhunde anschlügen. Bei cry ist wohl mit an „hue and cry" gedacht, und gemeint, daß die Jagdhunde gegen die „dogs" anschlügen, indem sie ihre Delicte verkünden; doch will Lyly jedenfalls auch darüber klagen, daß er nicht mehr recht zu Worte kommen kann, weil man zu viel auf Shakespeare hört. — Daß die Worte auf die Verwerthung der Jagd als Sinnbild der dichterischen Thätigkeit im Sommernachtstraum eingewirkt haben, scheint mir unstreitig.

4) Fairholt, welcher hier lash'd liest, bemerkt: „In the first edition it is „„leash'd"", which is adoptet by Dilke. The lash was the leathern thong with wich sportsmen held in their dogs". Das ist indeß unrichtig nach Halliwell; grade leash bedeutet jenen Riemen, und daher muß ms. Es. hier die Lesart der 1592er Ausgabe beibehalten werden, während nachher in der That lash'd zu lesen ist. to lash bedeutet nach Halliwell u. a. „heftig prügeln"; und so hier im Folgenden.

5) Höhnisch: Verstehst du seine Anspielung nicht?

6) Fairholt giebt keine Erklärung dieses Wortes, das nur hier vorkommt. Dagegen sagt Halliwell s. v.: „Perhaps for ca-

Digitized by Google

Minutius. I pray thee, speak some [1]).
Petulus. I will.
Huntsman. But speak in oder [2]), or I'll pay you.
Licio. To it [3]), Petulus.
Petulus. There was a boy lash'd on the single [4]), because when he was imboss'd, he took soil [5]).
Minutius. What's that?
Petulus. Why, a boy was beaten on the tail with a

---

lamanse, a kind of woollen stuff, in Lyly's Mydas. Fustian is mentioned immedialty afterwards, applied to language in a similar manner"; (Die Stelle wird sofort besprochen werden) — „and as the surface of calamanse shines somwhat like satin, our reading does not seem to be improbable." Halliwells Erklärung scheint mir ganz unmöglich; ms. Es. ist auf das latein. calamus zurückzugehen. Lyly will sagen: Es giebt keine bessere Schrift in der Welt für denjenigen, auf dessen H . . . rn sie geschrieben wird, und zwar so derb, daß die Schriftzeichen wie die Züge der Schale einer Muskatnuß sich durchkreuzen. — In dieser Weise, meint Lyly, solle seine folgende Enthüllung den Shakespeare abstrafen! — Wir werden erleben, daß John Lyly etwas geringer über sich denken lernt dem Shakespeare gegenüber.

1) scil. „character in nutmeg".

2) Wie es scheint, sollen die Worte sagen: „im Auftrage". Man erinnere sich, daß Autolycus sagt: „but we gire them stamped coin for it" = wir prägen die Lügen, die sie uns erst mitgetheilt, zu currenten Münzen aus.

3) to pay; d. h. um dem Sh. den Fasan heimzuzahlen.

4) Halliwell: „An animal's tail, properly applied to that of the buck".

5) Zu imbossed, embossed bemerkt Halliwell s. v. soil. „When a deer foamed at the mouth from fatigue, he was said to be embossed" (matt gehezt). „A hunting term". Zu to take soil bemerkt derselbe Gelehrte s. v. soil: „A term in ancient hunting for taking water". Daß Lyly die Phrase hier nicht in diesem Sinne, sondern wörtlich nimmt, darf ms. Es. für gewiß angenommen werden. Er meint, er selbst habe den Shakespeare „lash'd on the single", weil derselbe entehrt sei (took soil) nachdem er — in Folge seines unberechtigten Jagens — müde gehezt worden. Daß das „took soil" auf die Untreue des Weibes geht, werden wir gleich sehen.

Digitized by Google

leathern thong[1]), because when he foamed at the mouth with running[2]), he went into the water[3]).

Minutius. This is worse than fustian[4]).

Huntsman. Mum[5]) you were best! Hunting is a honourable pastime; and for my part, I had as lief hunt a deer in a park, as court a lady in a chamber.

Minutius. Give me a pasty[6]) for a park, and let me shake off[7]) a wohle kennel of teeth for hounds, then shalt thou see a notable champing[8]); after that I will carouse a bowle of wine, and so in the stomache let the venison take soil[9]).

Licio. He has laid the plot[10]) to be prudent, why 't is

---

1) Mit einem Jagdriemen; scil. indem er an das schlimme Jagdabenteuer erinnert wurde. (Nämlich durch die vorstehende Scene).

2) to run against bedeutet nach Hallivell, s. v. to run nr. 2, to calumniate. Das scheint hier mit dem running gemeint zu sein. Als er vor Wuth scheumte bei seinen Verleumdungen, und deshalb die Besinnung verloren hatte.

3) Ich finde weder bei Halliwell, noch sonst wo eine besondere Phrase „to go into the water"; Lyly muß dieselbe also hier selbst gebildet haben im Sinne von unserem „ins Wasser gehn", d. h. blindlings sich in Gefahr stürzen. Lyly thut so, als ob Shs. Unvorsichtigkeit denselben vernichtet habe.

4) Hier — wie es scheint ⌐ verb. = die Gaunersprache reden. — Lyly denkt wider an den Autolycus.

5) Ms. Es. ebenfalls hier verb. = to be silent.

6) Zu verstehn: pass-ty. Garantire mir, daß ich nicht gebunden werde. for a park = um ins Gefängniß gebracht zu werden. park, nach Halliwell, in der Gaunerspr. = prison.

7) Entrinnen. a whole kennel of teeth = einer ganzen Meute von Zähnen. „for hounds" = weil so viel Jagdhunde mich verfolgen.

8) Dann will ich dir eine wohl bekannte Rauferei — (champing, nach Halliwell) — aufführen.

9) Wenn ich das überstanden, will ich mich voll trinken in Wein, und dann das Wild sich in seiner Wollust (stomache) entehren laßen. — Das Wild scheint hier Shs. Frau sein zu sollen, auf die Thom. Lucy Jagd gemacht. Die vorhergehenden Worte des Jägers: „as court a lady in a chamber". scheinen auf Shs. Verhältniß zu Elisabeth — im Gegensaz zu seiner armseligen Häuslichkeit — anspielen zu sollen.

10) plot, nach Halliwell, = patch, fool. Er hat die Narrheit —

Digitized by Google

pasty crust[1]). „Eat enough, and it will make you wise“, an old proverb.

Petulus. I, and eloquent; for you must tipple wine freely; and fecundi calices quem non fecere disertum[2])!

Huntsman. Fecere dizardum[3])! Leave off these toys, and let us seek out Midas whom we lost in the chase[4]).

Petulus. I'll warrant, he has by this started a covey of bucks, or roused *a scull of pheasants*[5]).

---

scil. in fremder Leute Wildpark zu jagen — abgelegt. Nach Halliwell bedeutet to plod aber auch: to hang upon the trajonings or doublings = dem Wilde auf den Stellen, wo es wechselt, auflauern. Das kommt hier ebenfalls in Betracht.

1) Denn es ist die Brodrinde; d. h. das was am schwersten zu beißen ist.

2) I, and eloquent geht auf dieselbe Person, auf welche das prudent Licios geht, nämlich auf Shakespeare. Das Citat: „fecundi calices“ u. s. w. ist so aufzufaßen, daß der Becher, welchen dem Shakespeare das Schicksal gereicht, randvoll voll Weisheit gewesen, so daß er auch im W. T. so beredt darüber habe sprechen können.

3) Selbst gebildet von Lyly. Gegensaz zu hazard, also unglücklich. Gemeint ist, der Becher der Weisheit und Beredtsamkeit sei bei Shakespeare so sehr übergelaufen, daß er unvorsichtiger Weise auch noch den Lyly beleidigt habe.

4) Diese Wendung hat den einzigen Zweck, die Identität des Midas und Shakespeare auch in dieser Scene recht lebhaft hervor treten zu laßen. Midas ist die eigentliche Maske Shakespeares, Motto nur seine antimaskische Karikatur, welche den Autolycus heimzahlen soll. Daß dem wirklich so ist, wird das Folgende ergeben.

5) Das ist die Stelle, welche die Lesart „pheasant“ in der mitgetheilten Passage des W. T. vollkommen zweifellos macht. Dahin deuten auch die Fehler, welche Petulus absichtlich macht. Man sagt (nach Halliwell, s. v. Hunting terms, Nr. 6) „a sculk of foxes“; daraus macht Lyly „a scull of pheasants“ = eine Schale, die aus dem Gefieder der Fasanen gemacht ist. Im engsten Zusammenhange damit heißt es auch: he has *roused* a scull of pheasants, wobei sowohl an rouse, Humpen, wie auch an rousing lie = haarstreubende Lüge, gedacht werden zu sollen scheint: seine erhizte Phantasie hat die haarstreubende Lüge von dem Fasanenbalge erfunden. Mit raffinirter Absicht heißt es auch: he has started by this — scil. durch seine unvorsichtige Beredtsamkeit — a „covey“ — einen „Flug“ — of bucks,

Digitized by Google

Huntsman. Treason to two brave sports, hawking and hunting; thou shouldst say: start a hare, rouse the deer, spring the partridge[1]).

Petulus. I'll warrant, that was devised by some country swad[2]), that seeing a hare skip up[3]), which made him start, he presently said he started the hare.

Licio. I, and some lubber lying besides a spring[4]), and seeing a partridge come by, said he did spring the partridge.

Huntsman. Well remember all this[5]).

---

d. h. veranlaßt, daß die Redereien über seinen Jagdfrevel das Land durchfliegen.

1) to hawk (ags. hôcjan) bedeutet auch „hausiren". Das erklärt das „to two brave sports, hawking (hausiren, d. h. Balladen verkaufen) and hunting". Das Folgende scheint sagen zu sollen, Lyly habe den Fasanen wie einen Hasen oder ein Rebhuhn verjagt, indem er die Geschichte von dem Rehbock wider in Erinnerung gebracht. Dafür spricht auch die Erwiderung des Petulus, deren Zweck ich darin suche, daß Lyly zu verstehen geben will, er habe die Wilddiebstahlsgeschichte aus guter Quelle.

2) Bauertölpel.

3) Es ist mir nicht klar, ob in die Höhe springen, hüpfen (also: als Schauspieler tanzen) oder zu Schiffe gehn. Auf letzteres deutet auch das take soil, sowie das went into the water weiter oben bin. Es müßte dann angenommen werden, daß Shakespeare erst auf den Continent geflohen, wogegen indeß alle anderen Nachrichten sprechen. Jedenfalls aber kommt jene andere Bedeutung des verb. wesentlich mit in Betracht. Der Bauertölpel, sagt Lyly, sah den Hasen tanzen, nämlich als Schauspieler, was ihm zu guter Carrière verhalf (which made him start. Man denke an die „upstart crow" im Groatsworth); und auf der Stelle sagte er, er habe den Hasen aufgejagt, und ihm dadurch zu seiner Carrière verholfen (he started the hare).

4) spring ist hier in der Bedeutung von Schlinge (Halliwell, s. v. nr. 7), wie es scheint aber auch in obscönem Sinne von Bug, Vorderblatt gebraucht. Lyly sagt: Ja wohl, und irgend ein Faulenzer, welcher neben der Schlinge lag (ein Vorderblatt beschlief), sagte, er habe das Rebhuhn dahin gebracht, daß es Springer, Tänzer geworden, als er dasselbe vorbeikommen sah.

5) Zu verstehen: alle — scil. in Stratford — wißen sich dessen wohl zu erinnern. Petulus giebt der Sache im Folgenden eine andere Wendung.

Digitized by Google

Petulus. Remember all? Nay, then had we good memories[1]); for there[2]) be more phrases than thou hast hairs. But let me see[3]); I pray thee, what 's this about thy neck?

Huntsman. A bugle[4]).

Licio. But canst thou blow it?

Huntsman. What else?

Minutius. But not away[5]).

Petulus. No, 't will Boreas make out of breath, to blow his horns away.

Licio. There was good blowing[6]), I'll warrant before they came there.

Petulus. Well 't is a shroud blow[7]).

Huntsman. Spare your winds in this, or I'll wind your necks in a cord; but soft, I heard my master's blast[8]).

Minutius. Some have felt it[9]).

Huntsman. Thy mother, when such a fly-blow was buz'd

---

1) Das ist nicht nöthig; es giebt so schon genug Dinge, die uns ohne weiteres daran erinnern (memories). Z. B. jedes Horn.

2) Genau unser „dafür"; for there be = dafür giebts.

3) Laß mich z. B. nur Mal sehn.

4) Hüfthorn.

5) to blow away = wegwerfen; abschlagen.

6) Doppelsinnig: blühen (Halliw.) und aufgeblasen sein; sich über andere erheben.

7) Ein Wind, der die Zweige rührt; d. h. ein Gerücht, von dem schon die Vögel auf den Dächern erzählen.

8) neck (nach Analogie von neckverse, s. Halliwell) muß hier so viel wie: Mißethaten, Sünden bedeuten. Der Jäger sagt: Wenn ihr nicht über diese Dinge schweigt, dann werde ich laut eure Sünden, das was man hinter eurem Rücken von euch sagt, besingen. to wind, nach Halliw. = to speak loudly; cord = accord. Der Jäger fährt aber fort: Doch nein, ich wills nur lieber laßen (soft); denn ich höre ja das, was das Gerücht über meinen Meister — Midas, d. h. Shakespeare — ausposaunt. blast bedeutet zugleich Seuche (tödliche Krankheit) hier. John Lyly bildet sich also ein, Shakespearen durch seine Gemeinheiten zum Schweigen gebracht zu haben!

9) Scil. the blast = ailment (Weh, Leid — hier in activem Sinne). Nach Halliwell.

Digitized by Google

out[1]). But I must be gone; I perceive Midas is come. (Exit).

Licio. Then let not us tarry; for now shall we shave the barbar's house[2]). The world will grow full of wiles[3]) seeing Midas has lost his golden wish.

Minutius. I care not, my head shall dig devices, and my tongue stamp[4]) them; so as my mouth schall be a mint[5]), and my brains a mine.

Licio. Then help us to cozen the barbar.

Minutius. The barbar shall know every hair of my chin to be us good as a *choakepeare* for his purse.

Diese lezte sinnlose Redensart, die aufs lebhafteste an den „Shakescene" des Groatsworth erinnert, läßt an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig.

Die hier noch verheißene, lezte Nörgelscene, welche die vorhergehenden beiden noch beiweitem an niedriger Gemeinheit überbietet, bildet die 2. des V. Akts. Ich fühle mich indeß durch die Texterklärung der besprochenen beiden Scenen derartig ermüdet, daß ich mich nicht entschließen kann, auch sie noch zu besprechen; und beschränke mich daher auf die Bemerkung, daß dieselbe nichts weiter

---

1) Deine Mutter, als sich das Gerücht von einem solchen Fliegenstich verbreitete. — Mit „thy mother" meint Lyly sich selbst. „thy father" hätte er hier nicht sagen können. Unter dem „fly-blow" sind die Verdächtigungen gemeint, die Shakespeare an der mehr erwähnten Stelle des W. T. gegen Lyly — nach dessen Auffaßung — ausspricht.

2) Seiner ganzen Familie, seinem gesammten Hausstande die Ehre nehmen.

3) Es wird viel Intriguen in der Welt geben, sobald Midas sieht, daß er sein sehnlich erstrebtes Ziel, mich brodlos zu machen, verfehlt hat. Hier und im Folgenden tritt die Identification von Midas und Shakespeare bis zur Handgreiflichkeit zu Tage.

4) Zu stamped coin machen!

5) Vergl. L.L.L. II 1, 166. Lyly hat offenbar eine außerordentliche Selbstachtung. „mint" bedeutet auch „whore". Vielleicht, daß er auf diese Weise zugleich Hamlet II. 2 zu verspotten gedenkt:

J. . . .
. . . . . .
Must like a whore unpack my heart with words, usw.!

Digitized by Google

ist als eine tonlose Widerholung des bisherigen Fischweibergeschimpfes, ohne das geringste neue stoffliche Moment beizubringen.

Es wird — und selbst das kaum — überhaupt nur noch nöthig sein, eine einzige Scene zu besprechen, wo Midas selbst auftritt, um auch daran zu zeigen, daß Halpins Erklärung dieser Figur völlig unhaltbar ist. Ich wähle dazu die Scene (II. 1) aus, wo Midas den Kunstrichter zwischen Apollo und Pan spielt, und es wird genügen selbst von dieser nur ein Par besonders merkwürdige Stellen herauszuheben. Das Lied, welches Apollo singt, ist überschrieben: „A song of Daphne to the lute." Die letzten 4 Verse davon lauten:

My Daphne's voice tunes all the spheres,
My Daphne's music charms all ears.
Fond am I thus to sing her praise.
These glories now are turned to bays[1]).

Dieses bänkelsängerische Daphne-Gedudel soll hier die „echte" Schäferdichtung, das erotische Schäferdrama à la John Lyly (und wohl auch Phil. Sidney) bedeuten; und Lyly läßt den Apollo darüber klagen, daß man jetzt — d. h. auf dem Schafschurfeste des Wintermärchens? — diesen edlen Kunstgenuß in Thierhazen[2]) verwandelt habe. Damit ist schon die Tendenz dieser Scene mit ziemlicher Deutlichkeit angegeben, indeß Lyly hat sich in der Folge noch viel deutlicher zu machen gewußt. Pan erklärt zuvörderst — wie ein clown damaliger Zeit — er werde erst „pfeifen" und dann singen, und er führt dann ein regelrechtes Clown-Jig auf, wobei er u. a. singt:

---

1) Den Ausdruck to turn to bays erklärt wohl Halliwell, s. v. bay Nr. 9: „Bay or baiting of an animal, when attacked by dogs". u. s. w. Lyly will also sagen, man habe diese Herrlichkeiten jetzt in „Bärenhezen" verwandelt. Man sieht daraus, beiläufig bemerkt, wohin Hippolytas Bärenheze, Mids. Nr. 2 IV, 1, zielt.

2) Gemeint ist Hezen des Pastoraldichters Lyly selbst; der eigentliche Gedanke bei dem „turned to bays" ist also: in bißige Satiren verwandelt, zu bißigen Angriffen benuzt.

Digitized by Google

Cross garter'd[1]) swains and dairy girls,
With faces smug[2]), and round as pearls,
When Pan's shrill pipe begins to play,
With dancing wear out night and day.
The bag-pipe's drone his ham lays by,[3]).
When Pan sounds up his minstrelsy.
His minstrelsy! O base! This quill

---

1) Mit Kniegürteln, die so übers Kreuz geschnallt oder gebunden sind wie diejenigen Malvolios. dairy girl soll Milchmädchen sein. Die kreuzweis gebundenen Kniebänder waren (nach Delius, Twefthn. II. 5, N. 32) damals eine neue Mode; das scheint indeß nicht ganz richtig zu sein, und reicht jedenfalls hier zur Erklärung nicht aus. Fairholt bemerkt zu dem „cross-gartered": „The custom of enswathing the leg with long garters was peculiarly indicative of the *Italian* peasantry, and is still costumary with them. It was equally common in Normandy until the middle of the last century. It was an Anglosaxon fashion, but considered boorish in our author's day". Lezteres mag dahin gestellt bleiben. Der entscheidende Grund, weshalb Lyly die Bauerburschen ausdrücklich als „cross gartered" bezeichnet, ist, daß der *italienische* Bauer sich so trägt. Das Schafschurfest im Wintermärchen spielt bekanntlich in Italien; Shakespeares Schäfer erschienen daher auf der Bühne sicher „cross gartered", und konnte daher diese Bezeichnung recht wohl benuzt werden, um noch deutlicher zu verstehen zu geben, daß Pans Lied sich eben auf jene Scene des Wintermärchens beziehe. Dazu aber kommt noch, daß die englische Pastoralpoesie aus Italien stammt, und Lyly will somit entweder sagen, daß Shakespeare das italianisirende Pastorale zur Satire benuzt habe; oder — was ich für weit unwahrscheinlicher halte — das „cross gartered" geht auf Florizel als auf eine Gestalt, welche dem italianisirenden Pastorale der Hofkomödie entnommen, und „in die plebegische" Gesellschaft der Bauern eingereiht sei.

2) smug ist ganz unser „schmuck". round as pearls ist ebenfalls auf faces zu beziehen. Lyly will sagen: an Pans Musik erfreue sich jezt das gewöhnliche Landvolk bei seinen ländlichen Festen, in seinem „Festschmuck".

3) Das Gedröhn des Dudelsacks schweigt, wenn Pans Satyrpfeife ertönt. Vgl. W. T. IV. 2: „O master, if you but hear the pedler at the door, you would never dance again after a tabor and pipe; no, the *bagpipe* could not move you".

Digitized by Google

Wich at my mouth with wind I fill,
Puts me in mind, though her I miss,
That still my Syrinx lips I kiss[1]).

Die lezte Wendung ist wider so charakteristisch wie möglich; das ganze Gedicht des Pan verfolgt, wie mein Commentar zeigt, die Tendenz, die Komik der Schafschurscene des Wintermärchens als geschmackwidrige Satire zu bezeichnen; diese lezte Wendung aber giebt — höchst unberechtigter Weise — zu verstehen, daß Shakespeare zu dieser Satire nur durch die Verstimmung über sein eignes Unglück in der Liebe geführt sei. Dem entsprechend läßt Lyly nun sofort, bevor Midas von Appollo um sein Urtheil befragt wird, verschiedene „Hoffräulein", die er dem Stile *seiner* Pastoralpoesie entsprechend, als „Nymphen" einführt, ihre Nasen über Pans „Pfeifen" rümpfen als „neither keeping measure, nor time", und dagegen die schäferliche Erotik Appollos höchlich preisen. Midas dagegen, von Appollo um sein Urtheil befragt, zeigt kein Verständniß für den feineren Geschmack der „Nymphen", sondern erklärt sich troz ihrer für den Satyr Pan. Nun ergeht Appollos bekanntes Strafgericht über ihn, und er ruft sehr natürlich seinen lieben Pan um Hilfe an. Dieser aber antwortet auf echt Lylysch und mit echt lylyscher Schadenfreude:

I cannot undo what Apollo has done, nor give thee any amends, unless to those ears thou wilt have added these horns;

und die erste der zarten Nymphen salzt diesen ausgezeichneten Wiz noch durch folgende Bemerkung:

It were very well, that it might be hard to judge wether he were more ox[2]) or ass.

Die Scene schließt endlich mit einem Monologe des Midas, dem ich Folgendes entnehme:

What will they say in Lesbos — d. h. am Hofe der Elisabeth — if happily (!) these news — der ganze

1) Giebt mir ein, wenigstens die Lippen meiner Syrinx zu küßen, da ich der Geliebten (her) entbehre.
2) D. h. „cuckold".

Digitized by Google

Klatsch, den Lyly über Shakespeare zu Markte bringt — come to Lesbos? . . Then will this be the byword[1]): is Midas, that sought to be monarch of the world, become the mock of the world? are his golden mines turned into water[2]), as free for every one that will fetch, as for himself, that possessed them by wish[3])? Ah, poor Midas! are his conceites become blockish, his counsels unfortunate, his judgements unskillful? Ah, foolish Midas! a just reward for thy pride to wax poor, for thy overweening to wax dull, for thy ambition to wax humble, for thy cruelty[4]) to say: Sisque miser semper, nec sis miserabilis ulli. But I must seek to cover my shame by art, lest being once discovered to these petty kings of Mysia, Pisidia, and Galatia, they all join to add to mine asse's ears[5]) of all the beasts the dullest, a sheep's heart, of all the beasts the fearfullet[6]); and so cast lots[7]) for those

---

1) proverb (Halliw.).

2) to mine = to long for; mine aber auch = uns. Miene, Haltung (Halliw.). Lyly meint: Ist diese meine Verstellung, mit der ich Geld zu machen gedachte, entlarvt, und sind dadurch meine goldenen Pläne zu Wasser geworden?

3) to fetch bedeutet nach Halliwell auch: sich erholen; wider zu Kräften kommen; und das ist hier seine Bedeutung. wish bedeutet nach demselben Gelehrten auch: bad, unfit; und so hier. Der Zweideutler Lyly sagt: Das goldne Ziel, nach dem er angelt, ist jedem anderen, der wider zu Kräften kommt, wider ebenso zugänglich geworden, wie für ihn selbst, der in seiner Einbildung (wish) dasselbe schon in Beschlag genommen hatte; aber auch der es zu Unrecht in Besiz genommen; — Worte, die auf Philipp II. bezogen, ohne allen Sinn bleiben, die aber so verstanden, wie ich sie verstehe, recht deutlich erkennen laßen, welche Furcht John Lyly vor Shakespeares Concurrenz hatte.

4) Nämlich gegen Lyly.

5) D. h. denjenigen, welche ihm Lyly in diesem Stücke angesezt.

6) „of all the beasts the dullest" ist nicht weiter ausgeführt; denn „a sheepe's heart" geht auf das Folgende, wo „fearful" als furchtsam zu nehmen. Der Gedanke ist, Midas soll durch das Stierhaupt mit seinen Hahnreihörnern so furchtsam wie ein Schaf gemacht werden von den „petty" kings.

7) lot = Wegservitut zum Ein- und Ausgehn in ein Herren-

Digitized by Google

kingdoms, that I have won with so many lives, and kept with so many envies[1]).

Diese lezten Worte, die kleinen Könige von Mysien u. s. w., die Goldminen und endlich die Beschuldigung, daß Midas „die Welt" für sich erobern wolle, geben diesem Monologe einen äußeren Anstrich, welcher den oberflächlichen Betrachter leicht verführen könnte, sich Halpins Erklärung anzuschließen; indeß ms. Es. doch nur den oberflächlichen. Ueber die Goldminen brauche ich kein Wort weiter zu verlieren; was aber die „Eroberung der Welt" betrifft, so bewegt sich Lyly dabei genau in demselben Bilde, wie wenn Shakespeare im Tempest (V. 1) die Miranda zu Ferdinand sagen läßt:

„for a score of kingdoms you should wrangle
And I would call it a fair play."

Die „Welt" ist hier nur die „Bretterwelt" des Theaters, und John Lyly verdächtigt seinen Midas aus keinem anderen Grunde des Strebens nach der „Weltherrschaft", als weil Shakespeare damals bereits in vollem Zuge war, die Herrschaft über die Bühne zu gewinnen; eine Thatsache, die ja auch das gleichzeitige Pamphlet „Greenes Groatsworth of Wit" zweifellos macht. Keinem war wohl dieser unaufhaltsame Siegeslauf gefährlicher, wie dem tötlich langweiligen John Lyly, dessen beginnende Erschöpfung schon der Midas klar erkennen läßt. Das scheint mir der Grund zu sein, weshalb derselbe am Schluße des obigen Monologs ein so rührendes Lamento erhebt über die „many lives", welche des Midas Welteroberung gekostet, und wir können dem Hofdramaturgen ohne Bescheinigung glauben, daß daraus dem Shakespeare „many envies" erwachsen sind, namentlich auch von Seiten Lylys und seines getreuen Ad-

---

haus (Halliwell, s. v. Nr. 4); to cast lots also wohl = Zugang begehren. Daher auch „for". Offenbar aber hat Lyly die Phrase — entsprechend den „gold mines" des Midas — auch in bergmännischem Sinne = Mitbaurecht verlangen genommen; for = betreffs, innerhalb jener Königreiche.

1) lives = Existenz; eny ist invidia, welche Midas durch seine rücksichtslosen, die Leute um ihre Lebensstellung (life) bringenden Eroberungen sich von eben diesen Besiegten zugezogen.

Digitized by Google

jutanten Thomas Nash. Eben mit dieser Sorge um die eigene Existenz hängt es auch zusammen, daß der schlaue Lyly die „kleinen“ Könige — der Ausdruck ist sicher mit feiner Ueberlegung als bestes Agitationsmittel gewählt — von Mysien, Pisidien und Galatien, d. h. die Marlowe, Peele und Nash (Greene war möglicher Weise nicht mehr) am Schluße des Monologs anstachelt, auch ihre Mitbaurechte gegen den gefährlichen Goldminenkönig wider geltend zu machen.

Ein Stück, wie Lylys Midas hat nach keiner Richtung hin einen selbständigen Anspruch auf Besprechung; meine vorstehenden Mittheilungen über dasselbe haben auch keinen anderen Zweck, als an diesem Beispiele zu zeigen, daß die Feindschaften, welche Shakespeare auszustehn gehabt hat, unvergleichlich bedeutender gewesen, als die Männer, von denen sie ausgingen. Angriffe, wie die geschilderten, auszuhalten, sie mit erhabener Ueberlegenheit zurückzuschlagen, ist nicht das Werk gewöhnlicher Geister, selbst wenn dieselben über den Durchschnitt hinausragen, sondern erfordert neben einem vollkommen reinen Gewißen einen unbeugsam festen Glauben an die eigene hervorragende Bestimmung; einen Glauben, der sich zu bescheiden weis, zu rechter Zeit zu handeln, und dem daher in alle Ewigkeit die Scham erspart bleibt, sich zu Werken wie der Midas bekennen zu müßen, weil er die Seele, die von ihm geleitet wird, stets davor bewahrt, zur Unzeit der Leidenschaft zur That zu schreiten. Es sei gestattet, die Wahrheit dieser Behauptung noch an einem eclatanten Beispiele zu beweisen, das — wie ich glaube — zugleich eine Frage definitiv zur Entscheidung bringt, die ich in meinem Shakespeare der Kämpfer (I. 120 und 117, n. 2) zwar anregen aber — da mir das nöthige Material noch fehlte — nicht selbst bestimmt beantworten konnte.

Im Prologe zum Midas, der bereits vollkommen gegen Shakespeare gerichtet ist, sagt Lyly u. a.:

Come to the tailor, he is gone[1]) to the painter's, to learn how more cunning lurk in the fashion, than can be expressed in the making[2]).

1) Ihr werdet finden, daß er zum Besuch beim Maler ist.
2) fashion hier = Zuschnitt; making ist Erfindung (to

Digitized by Google

Zur Strafe für diese Stichelrede und Lylys ganzes Geklatsch hat Shakespeare, Mids.-N's. Dr., II. 1, dem Robin die Worte in den Mund gelegt:

„The wisest aunt, telling the saddest tale,
Sometime for threefoot-stool[1]) mistakes me;
Then slip I from her bum[2]), down topples[3]) she,
And „„tailor"" cries, and falls into a cough[4]);
And then the whole quire[5]) hold their hips[6]) and loff[7]),
And waxen in their mirth[8]), and neeze[9]), and swear:
A merrier hour was never wasted there."

Ich habe bereits a. a. O. S. 86 (bes. n. 1) darauf

---

make = to compose. Halliw. s. v., Nr. 5). Der „Schneider" will vom Maler die Kunst des „Colorirens" lernen, um mehr Kunst im Zuschnitt (in der Anpaßung des Werks an den Geschmack) zeigen zu können, als in der eigenen Erfindung. Shakespeare hatte bekanntlich nicht nur die Fabel seines Wintermärchens Greenes Roman Pandosto entlehnt, sondern war auch dieser seiner Quelle mit ganz außerordentlicher Treue gefolgt. Darauf sticht hier Lyly, und nennt deshalb den Shakespeare „Schneider", Hofschneider.

1) Den Stuhl, auf den die Hexe sich sezt, um böse Geister zu beschwören.

2) Gesäß.

3) to topple = to tumble in confusion (Halliw. s. v., Nr. 2), und so auch hier, wenigstens als Nebenbedeutung = sie erzählt die Geschichte verwirrt und ohne Ordnung her.

4) to cough out = to discover (Halliwell); also: sie stürzt sich auf ihre Enthüllungen, ihr Geklatsch.

5) Chor. Die Peele, Nash u. s. w., der gesammte Chorus von Shakespeares Widersachern ist gemeint.

6) to have any one on the hip = to have the advantage of him (Halliw. s. v. hip); eine Phrase, die auch im Kaufmann von Venedig vorkommt, und die das „hold their hips" = glauben schon den Sieg in Händen zu haben, hier erklärt.

7) Dies die ganz richtige Lesart der beiden Quartos von 1600. to loff (nach Halliw. s. v., Nr. 2 u. 3) sowohl to laugh, wie auch to offer. Weitere Bedeutung = Dank sagen; das ist hier ebenfalls wesentlich.

8) Kommen zu just dem Vergnügen, das sie ersehnen. to waxen darf ms. Es. nicht — wie Collier will — für to increase genommen werden.

9) Die Commentatoren erläutern das „neeze" nicht. Ms. Es. „beniesen". Was beniest wird, geht in Erfüllung.

Digitized by Google

aufmerksam gemacht, daß Shakespeare bei dem „telling the saddest tale“ sich an eine bestimmte Stelle in Lylys Endymion anlehnt; es ist mir jezt indeß nicht mehr zweifelhaft, daß die Sache doch ihre viel ernstere Bedeutung hat, und daß der große Dramatiker in Wirklichkeit Lylys schamlose Veröffentlichungen über Shakespeares Unglück — für diesen alles Ernstes the „saddest“ tale — im Midas, sowie die Thatsache im Auge hat, daß jene Maske geschrieben ist, um die moralische, aber auch die ästhetische Wirkung des „Winter's Tale“ abzuschwächen. Der große Dramatiker spricht von den Wirkungen, welche Lylys „Schneider“-Schimpfen, sowie seine sonstigen Schmähungen auf Shakespeares sonstige Widersacher ausgeübt haben; aber er spricht wirklich als großer Dramatiker davon. Er faßt seine Bemerkung in eine solche Form, daß sie poetisch überall dem Charakter des Stücks im Ganzen, sowie namentlich seines Robin aufs genaueste angepaßt ist. Und doch wider wie meisterhaft satirisch ist sie! Lyly hatte in der That geglaubt, bei seinen Enthüllungen und sonstigen Angriffen auf Shakespeare, das heißt bei der Heraufbeschwörung aller bösen Geister, mit denen er Shakespearen zu verfolgen gedachte, sich ähnlicher Geister wie Robin als seines Hexenstuhls bedienen zu können. Meine Besprechung der betreffenden Scenen macht das schon vollkommen evident, und füge ich derselben nur noch hinzu, daß die Hauptfiguranten in Lylys Darstellung ebenso gut Knaben sind, wie Robin. Wie ungeschickt aber handhabt Lyly seine Figuren im Vergleich mit Shakespeares Geisterspiel! Seine ganze Darstellung, so irdisch platt wie möglich, ist wirklich nichts als ein unbehilfliches Taumeln, und ihr moralischer Charakter der des bösartigen Gevattergeklatsches, während Shakespeare, troz seiner Leiden, sich stets in den heitern und durchsichtigen Regionen des poetischen Aethers hält, von denen er nur von Zeit zu Zeit als scharfkralliger Aar herabstößt, um die gackernde Gans Lyly zu rupfen. Und daß dies seine Absicht ist, spricht er widerum in vollendet poetischer Weise aus, indem er an die obige Schilderung Robins ein lakonisches:

„But room, Fairy; here comes Oberon“

anreiht.

Digitized by Google

Wir erhalten durch diese Zusammenstellung des Prologs zum Midas und der satirischen Stellen dieser Maske zugleich die volle Gewißheit, daß Shakespeare erst durch seinen Sommernachtstraum auf Lylys Midas geantwortet hat; und das kurze „here comes Oberon“ giebt uns die weitere sichere Gewähr, daß dies hauptsächlich durch die Elfenscenen geschehen ist, daß diese also vornehmlich gegen John Lyly gerichtet sind, wie ich erst noch jüngst im 1. Bande meines genannten Werks in detaillirtester Weise nachgewiesen habe. Daß Bottoms Eselskopf mit Lylys Midas ebenfalls in engster Verbindung steht, dürfen wir jezt ebenfalls als unzweifelhaft annehmen. Die Mittheilungen indeß, die ich später noch über Thom. Nash zu machen habe, werden erkennen laßen, daß die süße Libesverschlingung Titanias und Bottoms, historisch betrachtet, ihre Front der holden Eintracht zuwendet, mit welcher Nash und Lyly gemeinsam dem großen Dramatiker lästig zu fallen suchten, und daß Bottom hauptsächlich Thom. Nashs Spiegelbild ist.

Der Leser wird mir vermuthlich zustimmen, wenn ich aus der fast unleserlichen Hieroglyphenschrift der Clownscenen in John Lylys Midas, sowie aus dem Umstande, daß es der Hofpoet im bittersten Ernste darauf abgesehen hatte, durch seine Enthüllungen Shakespearen zu vernichten, die Vermuthung schöpfe, daß der Midas sehr bald nach seinem Erscheinen auf der Bühne in Druck gegeben ist[1]). Ist das aber richtig, so würden wir das Wintermärchen etwa Anfang des Jahres 1591 oder Ende 1590 zu sezen haben, also grade in diejenige Zeit, wo nach Spensers Zeugniß eine Unterbrechung von Shakespeares Kunstthätigkeit statt gehabt hat[2]). Dies Zusammentreffen wäre auch sehr erklärlich, wenn wir voraussezen dürften, daß Shakespeare von Lyly bereits in dem Pamphlet, das ich am Eingange dieser Abhandlung namhaft gemacht habe, angegriffen

1) Auf dem Titel der Quarto von 1592 ist nur gesagt, das Stück sei „am heil. Dreikönigstage“ (6. Januar) aufgeführt. Man darf wohl annehmen am 6. Januar 1592 (nach damaliger englischer Rechnung 1591). Dann müßte geschloßen werden, daß die Herausgabe im Buchhandel etwa März oder April 1592 — also doch noch bei Lebzeiten Greenes — erfolgt ist.

2) Vgl. meinen Sh. d. Kpfr. IV. 746 f.

Digitized by Google

ist. Die angeführte Stelle aus dem Wintermärchen macht das in der That sehr glaublich, sowie auch, daß Lylys Angriffe damals bereits jenen gehäßigen persönlichen Charakter gehabt haben, welcher den Midas, wie wir gesehen haben, zu einem wahren Schandstücke macht, obwohl Lyly damals die cynisch deutliche Sprache noch nicht geführt haben dürfte, die er im Midas führt.

Love's Labours lost würde hiernach muthmaßlich in das Jahr 1590 fallen.

II.

Mutter Bomby.

Mutter Bomby, oder wie wohl richtiger zu schreiben, Bumby[1]) ist seiner Haupttendenz nach gegen die Puritaner, insbesondere gegen Gabriel Harvey gerichtet. Dem entsprechend ist dieser Komödie auch Nashs kameradschaftliche Belobigung in seinem „Have with you to Saffron Walden" zu Theil geworden[2]). Indeß wie alle Schriften dieser Leute des mehr unternehmenden wie moralisch gesteuerten Wizes gegen ihre puritanischen Feinde, so war auch diese lylysche Komödie ebenso viel gegen Shakespeare wie jene untergeordneteren Feinde gerichtet. Das schon zwingt mich zu theilweiser Besprechung dieser vom sonstigen Hofstile Lylys merklich abweichenden, und auch wohl schwerlich für die Hofbühne geschriebenen Komödie. Ueberdies aber finden sich in dem Stück Partieen, die — da keine Rede

---

1) Halliwell, s. v.: „Any collection of stagnant filth. Also a closet or hole for lumber" (unser deutsches „Rumpelkammer"). Scheint auf die ablegene Weisheit zu gehn, welche die Puritaner in ihren Streitigkeiten mit Nash, Lyly, Greene, Chettle u. s. w. entwickelten.

2) Fairholt, Lyly's works, I, SS. XX ff. Die betreffenden Worte lauten: „If we were weary with walking, and loath to go too far to seek sport, into the Arches we might step, and hear him" — den Gabr. Harvey — „plead; which would be a merrier Comedy than ever was old Mother Bomby." Auch noch an anderer Stelle (vgl. Fairholt a. a. O., S. XXI) gedenkt Thom. Nash in diesem Pamphlet respektvollst des John Lyly.

Digitized by Google

davon sein kann, daß es bereits auf den Sommernachtstraum reagirte — es so zweifellos machen, daß dasselbe dem Sommernachtstraum voraufgegangen, daß auch aus diesem Grunde eben jene Partieen interessant werden. Um ohne weiteres ans Werk zu gehen, bemerke ich, daß III. 4, wo Shakespeares Satire unter dem Namen Rixula eingeführt ist, theilweis ganz entschieden gegen diesen gerichtet scheint. Die Scene läuft folgendermaßen:

Lucio. Come, Rixula, we have made thee privy to our whole pack, there lay down the pack[1]).

Rixula. I believe, unless it be better handled, we must out of doors[2]).

---

1) our whole pack = das, was uns alle drückt (s. die folgende Note). to make privy to a th. = jemand Mitwißenschaft geben von etwas. lay down the pack, wie es scheint = stelle alle Combinationen ein; höre auf, noch weiter den Satiriker zu spielen. (Muthmaßlich ist die Ausdrucksweise mit Rücksicht auf die in der vorigen Abhandlung mitgetheilten, resp. bezeichneten Stellen des Wintermärchens gewählt).

2) Wie sich zeigen wird, ist die Passage geschrieben zu einer Zeit, wo Thom. Nash in Folge des Harvey-Scandals ins Gefängniß gesezt gewesen ist; und zwar vermuthe ich aus Gründen, die ich später angeben werde, daß die Veranlaßung zur Strafhaft folgender, zugleich für Thom. Nash nicht wenig charakteristische, gegen Gabriel Harvey gerichtete Herzenserguß aus Pierre Pennyless gegeben: „Put case ... that *some tired jade belonging to the press*, whom I" — Nash selbst — „never wronged in my life, has named me expressly in print — as I will not do him — and accused me of want of learning, upbraiding me for reviving in an epistle of mine, the reverend memory of Sir Thomas Moore, Sir John Cheeke, Doctor Watson, Doctor Haddon, Doctor Carre, Master Asham, as if they were not meet but for the mastership's mouth, or none but some such, as the son of a ropemaker, were worthy to mention them. To show, how I can rail, thus would I begin to rail on him: Thou that hadst thy hood turned over thy ears, when thou wert a bachelor, for abusing of Aristotle, and setting him upon the school-gates, painted with asse's ears on his head, is it any discredit for me, thou great baboon, thou pigmee, braggart, thou pampheter of nothing but paeans, to be censured by thee, that hast scorned the prince of philosophers; thou, that in thy dialogues soldst honey for a halfpenny, and the shoycest writers extant for cues a piece; that cam'st to the logic schools when thou wert a fresh man, and writ'st phrases;

Digitized by Google

off with thy gown, and untruss, for I mean to lash thee mightily. Thou hast a brother, hast thou not, student in almanachs? Go to! I'll stand to it, he fathered one of thy bastards, a book I mean, which, being of thy begetting, was set forth under his name." Ich selbst kenne leider die über den Verlauf des Harvey-Scandals ergangene englische Literatur nicht, sondern nur die sehr unübersichtlichen und unvollständigen Mittheilungen, welche Collier in seiner Einleitung zum Pierce Pennyless (1842) giebt, und das, was J. L. Klein darüber (Gesch. d. engl. Dramas II, 263 f., Note) in seiner mehr nach Wizeffecten, wie nach Wahrheit und Vollständigkeit haschenden Weise sagt; und diese beiden Schriftsteller stützen sich einzig und allein auf die (um 1818 erschienenen) Calamities of authors (II, 1—49 — nach Klein) von Isaac Disraeli, und laßen grade die beiden darüber ergangenen Hauptwerke: W. Maskell, History of the Martin Marprelate Controversy, London 1845, 8. — ein Werk, das überhaupt noch nicht erschienen war, als Collier seine Einleitung schrieb — und E. Brydges (in seinem Widerabdruck von Greenes Groatsworth of Wit, London 1813, 4.) unbenuzt. Indeß selbst mit diesen beschränkten Mitteln, läßt sich, wie mir scheint, die Thatsache, so weit es unser Interesse hier verlangt, genügend feststellen. Klein berichtet nämlich a. a. O.: „In London wurde Nash mit Rob. Greene bekannt; dieses Freundschaftsverhältniß (?) zog ihm eine langwierige literarische Fehde mit Gabriel Harvey zu, dessen Angriffe auf seinen verstorbenen Freund er scharf und heftig zurückwies." (In welcher Schrift? Nash hatte längst vor Greenes Tode mit Gabriel Harvey angebunden). „Harveys Replik, The Trimniming" (Trimming?) „of Thom. Nash, brachte einen Holzschnitt, der Thom. Nash in Banden zeigte, anspielend auf dessen Kerkerhaft wegen eines satirischen, nicht mehr vorhandenen Theaterstücks, The Isle of Dogs, dessen auch Fr. Meres in der Pallad. Tamia erwähnt . . . . Die Fehde wuchs der Behörde so über den Kopf, daß die Schmähschriften beider Kämpfer confiscirt und unterdrückt wurden. Nashs Gefängnißhaft wetteiferte in widerholten Auflagen mit seinen Pasquillen" u. s w. Die Strafhaft wegen der Hundsinsel ist erst 1597 über Nash verhängt; Mutter Bumby aber läßt keinen Zweifel, daß schon damals ähnliche Maßregeln über die Streiter verhängt gewesen sind, wie sie Klein hier beschreibt. Ich vermuthe daher — und fühle mich bei der Masse von Quellenmaterial, das in Folge der behördlichen Maßnahmen zweifellos verloren gegangen ist, zu dieser Vermuthung durchaus berechtigt — daß der erwähnte Holzschnitt nicht die Haft wegen der Hundsinsel, sondern eine viel frühere Haft des Nash betrifft, welche Gabr. Harvey wegen der ausgehobenen Passage des Pierce Pennyless ausgebracht

Digitized by Google

Halfpenny. I care not. Omnem solum forti patria. I can live in Christendom as well as in Kent[1]).
Lucio. And I'll sing: Patria ubicunque bene. Every house is my home, where I may stanch hunger[2]).

---

haben muß. Und eben mit Rücksicht auf dies Ereigniß läßt Lyly die Rixula sagen: Wir müßen alle zur Stad hinaus, flüchtig werden (out of doors), wenn die Polizei und die Gerichte in ihren Maßregeln sich nicht günstiger zu uns stellen (unless it — absichtlich völlig unbestimmt — be better handled).

1) Halliwell, s. v.: „Kent was so famous a place of robberies in Elizabeth's time, that the name was given to any nest of thieves." Wie mir scheint, enthält das „as in Kent" wider eine Anspielung auf die Wilddiebstahlsgeschichte und das Wintermärchen. Lyly thut heimtückischer Weise so, als ob Shakespeare mit den Puritanern gemeinsame Sache gemacht, und meint deshalb, er verstände ebenso gut das Christenthum zur Erwerbsquelle zu machen, wie die Räuberei.

2) Lucio (ebenso wie Halfp. ironisch, unter Anspielung auf Sh.): Jedes Haus ist mein Heim, wo ich meinen Hunger stillen kann, d. h. ich bin in allen Sätteln gerecht, wenn ich nur Geld verdiene.

Die Veranlaßung zu dieser Invective gegen Shakespeare scheint mir die folgende Passage aus Love's Labours lost IV, 2 gegeben zu haben:

Enter Jaquenetta and Costard.

Jaq. God give you good morrow, master person.
Hol. Master person, — quasi pers-on. And if one should be pierced, which is the one?
Cost. Marry, master schoolmaster, he that is likest to a hogshead. (Wortspiel mit: Oxhoft und hog's head = Hammels Kopf; nicht, wie Delius meint, Schweinskopf. — Sh. persiflirt das „cuckold"-rufen gegen ihn, und meint: Pierce Pennyless solle ihn durchbohren).
Hol. Of piercing a hogshead! (Hier ist hogshead = Schweinskopf zu nehmen. Der Mann hat sich zum Schweinskopf getrunken dadurch, daß er einen Oxhoft Wein ausgetrunken. Of piercing a hogshead!) a good lustre of conceit in a turf of earth; (Das — nämlich the piercing a hogshead — wird allerdings bei einem Erdenkloß — turf of earth — die richtige Erleuchtung — good lustre — erzeugen, um Pläne zu schriftstellerischen Arbeiten zu entwerfen) fire enough for a flint, pearl enough for a swine: 'tis pretty; it is well. (Ungefähr so viel Feuer, wie im Feuersteine steckt, und hinreichend ge-

Digitized by Google

Rixula. Nay, if you set all on hazard, though I be a poor wench, I am as hardy as you both; I cannot speak

---

nug Schweinspretiosen, d. h. Dinge, die ein Schwein für Pretiosen hält. — 'S ist niedlich; 's ist hübsch!)

Jaq. Good master parson (nicht, wie Dyce will, person), be so good as read me this letter: it was given me by Costard, and sent me from Don Armado: I beseech you, read it.

Hol. Fauste, precor, gelida quando pecus omne sub umbra Ruminat, — and so forth. Ah, good old Mantuan! I may speak of thee as the traveller does of Venice:

Venegia, Venegia,
Chi non te vede, ei non te pregia.

Old Mantuan, old Mantuan! who understands thee not, loves thee not.

Wie der Eingang der Stelle beweist, kann dieselbe erst nach dem Erscheinen von Nashs Pamphlet Pierce Pennyless geschrieben sein; denn sie enthält ein Wortspiel, welches des bestimmtesten auf den Titel jenes Pamphlets anspielt. An dieses Wortspiel aber schließen sich weitere Wortwize, die nicht eben schmeichelhaft sind für den Pierce Pennyless, d. h. für Thom. Nash. Ich brauche mich über diesen Punkt nicht weiter auszulaßen; meine Texterklärung deckt ihn schon vollkommen auf. Die absichtsvolle Verkettung des Pierce Pennyless mit dem „person", resp. „parson" (Pfarrer), oder, wie Holofernes gar sagt: „*quasi* person" — wobei person vermuthlich sogar auch noch in dem zweideutigen Sinne von „Schauspieler" gebraucht ist — hat — meiner Vermuthung nach — den eigentlichen Anstoß zu Lylys Ausfall gegeben. Shakespeare verspottet hier mit vollstem Rechte die Art wie Thom. Nash im Pierce Pennyless sich als Sittenprediger gerirt, deutet durch sein „quasi person" an, daß dies eigentlich nur Schauspielerei ist, und begründet diesen Vorwurf — soweit es sein enger Raum gestattet — durch die kurz andeutenden Worte des Holofernes: „Of piercing a hogshead" u. s. w. Mit dem

Fauste, precor, gelida quando pecus omne sub umbra
Ruminat,

auf das ich alsbald zurückkomme, und von dem ich hier nur bemerke, daß es erst recht den Thomas Nash zu einem „parson" macht, giebt er dann zu verstehen, daß Nashs Moralpredigen nur Widerkäuerarbeit, nicht der Ausfluß gemüthvoller, den gepredigten Wahrheiten nachlebender Ueberzeugung sei. Daher dann auch der ironische Gebrauch jener italienischen Verse. Die Worte: „Old Mantuan, old Mantuan! who understands thee not, loves thee not", schließen aber das Intermezzo ab mit gerechtem Spotte über die akademische Großsprecherei

Digitized by Google

des Nashs und seiner Gehilfen, namentlich des John Lyly und George Peele, indem sie ironisch andeuten, daß diese Leute ein wirklich echtes Verständniß für die antiken Geister, mit deren Phrasen sie sich schmücken, keineswegs haben, und daher auch keine wahre Liebe zu ihnen. Die Stelle verräth, wie ich sofort zeigen werde, dantesken Einfluß und läßt sich daher ms. Es. nicht bezweifeln, daß mit dem „old Mantuan" kein anderer gemeint ist, wie Virgil, der ja auch von römischen Dichtern verschiedentlich „Mantuanus", sogar „Mantuanus Homerus" genannt wird, und nach Dante, dessen Virgil Shakespeare hier eben vor Augen gehabt haben dürfte, ein wirklicher Mantuaner ist. Die Worte „Ah, good old Mantuan" erwecken daher den Schein, als handle es sich bei dem lateinischen Verse um ein die Manier der Lyly, Nash und Peele persiflirendes Citat aus Virgil; das ist indeß nicht der Fall; weder Virgil, noch auch Ovid, hat jemals einen Vers wie diesen geschrieben, sondern in Virgils 6. Ecloge (v. 53—55) finden sich nur ähnliche Verse. Liegt aber wirklich ein Citat hier vor, so kann es nur einem Neulateiner entlehnt sein, wie denn auch Collier dasselbe als „the commencement of Mantuan's Eclogues", d. h. offenbar der Eclogae des Ioh. Baptista Hispaniola (Spagnoli), eines gebornen Mantuaners (daher auch Mantuanus), der zu Anfang des XVI. Jahrhunderts geschrieben, bezeichnet. Indeß damit ist die eigentlich entscheidende Frage keinenfalls gelöst; sondern es kommt darauf an, festzustellen, weshalb Shakespeare just diesen Vers in diesem Zusammenhange anbringt, und das ist der Punkt, wo wir mit Dante zusammenstoßen; ein Zusammentreffen, das auch zugleich volles Licht über das „Old Mantuan, old Mantuan!" u. s. w. verbreitet, und zugleich die Thatsache als nichts weniger denn zufällig erscheinen läßt, daß Shakespeare hier auch Reminiscenzen aus seinen italienischen Studien, wahrscheinlich sogar frische Reiseeindrücke, anbringt. Dante nämlich hat — wie schon von seinen ältesten Commentatoren anerkannt wird — unter Anlehnung an III Mos. c. 11, v. 3 ff. — in folgenden Versen (Purg., XVI, 98 u. 99):

il pastor che precede
Ruminar può, ma non ha l'unghie fesse,

das verb. ruminare im Sinne von „Worte predigen", das Evangelium widerkäuen, ohne sich ihm im Leben dienstbar und unterwürfig zu machen, gebraucht; und in genau demselben Sinne muß dasselbe in Shakespeares Citat oder selbstgemachtem Verse in diesem Zusammenhange genommen werden. Die Worte sagen: Wenn erst jeder Leitungsbedürftige in aller Ungestörtheit (gelida sub umbra) den Prediger machen darf, dann ist es Zeit für mich (fauste) mein stilles Gebet zu sprechen. Nun seze man aber weiter voraus, daß Shakespeare es durchschaut

Digitized by Google

hat, daß der Mantuaner, daß Virgil, in Dantes großer Dichtung den politisch humanistischen Geist der antiken Römerwelt, den Geist der monarchischen Statsordnung vertritt — und daß er dies erkannt, scheint mir bei der großen Uebung, die seine Zeit, und besonders er selbst, in der Entzifferung von Sinnbildern und sinnbildlichen Reden hatte, völlig zweifellos — und man wird erkennen, daß sein „Old Mantuan, old Mantuan!" u. s. w. in diesem Zusammenhange einen viel bedeutenderen Sinn hat, wie es auf den ersten Blick aussieht; einen Sinn, den vielleicht auch heute noch mancher sich zum Wohle der Gesammtheit zu Nuze machen könnte. Diese Zänker, die sich gegenseitig evangelisch und unevangelisch bepredigen, und dabei mit Brocken aus Virgil und anderen alten Classikern um sich werfen, kennen doch den wahren Sinn des Mantuaners, wie er von Dante aufgedeckt ist, nicht. Ihr Gezänk gefährdet die statliche Ordnung, und auf dieser Grundlage ruht doch alle menschliche Cultur, aller Humanismus. Deshalb — das ist Dantes Annahme — hat Virgil die Entstehung des Kaiserstaates besungen; und deshalb — das ist ein von Dante aus der Geschichte abstrahirter Grundsaz — mußte die Bildung des Kaiserstates der Verkündung des Evangelii vorausgehn; denn das Christenthum ist gekommen, den rationalen Humanismus der antiken Welt durch den Glauben mit tieferem Gehalte zu erfüllen, um der Menschheit die Kraft zu geben, in stetiger Fortentwicklung sich mehr und mehr von ihrer körperlich irdischen Bedingtheit zu emancipiren. Ich bin nun allerdings weit entfernt, dem Shakespeare eine ähnliche beschränkte Anschauung zuzutrauen, die dem Menschenstate jeden selbsteigenen Zweck raubt; fest davon aber bin ich überzeugt, daß er die elementare Wahrheit von Dantes Ansicht, die Wahrheit nämlich, daß die Statsordnung die unentbehrliche Voraussezung der menschlichen Wohlfahrt überhaupt ist, mit seinem humanistischen Adlerauge klar erkannt hat. Und diese Erkenntniß hat einen Ausdruck in jenen Worten gefunden: „Old Mantuan, old Mantuan! who understands thee not, loves thee not!" Worte, die beide zankenden Parteien als statsgefährlich zur Seite schieben.

Leute, wie John Lyly, Thom. Nash u. s. w., die effectiv vom Hader lebten, und sich dafür, daß sie den puritanischen Philistern tüchtig was abgaben, einen Wundersdank verdient zu haben glaubten, konnten aber natürlich eine solche philosophische Haltung nicht verstehn, sondern machten ganz naturgemäß den Shakespeare zum Gesellen ihrer Widersacher, bloß weil sein satirischer Wiz in diesen Fragen sie nicht minder traf, wie die Gegner. Daß dabei Shakespeare auch sonst noch mit den schönsten Wohlgerüchen umräuchert wurde, die diese Stänker zu ver-

Digitized by Google

Latin[1]), but in plain English: if any thing fall out cross, I'll run away.

Halfpenny. He loves thee[2]) well that would run after.

Rixula. Why, Halfpenny,
There's no goose so gray in the lake,
That cannot find a gander for her make[3]).

Lucio. I love a nut-brown lass, 't is good to recreate.

Halfpenny. Thou meanst a brown nut es good to crack[4]).

---

breiten verstanden, war ebenso natürlich, wie daß es ihnen gar nicht möglich war, eine Einsicht darein zu gewinnen, daß die Art und Weise, wie sie ihre sektirerischen Streitschriften einrichteten, ich meine der Umstand, daß sie eben so viel darin auf Shakespeare wie auf ihre puritanischen Gegner losschlugen, den Dichter in die förmliche Zwangslage versezten, in diesen Streitigkeiten gegen sie Stellung zu nehmen. Und doch hat er sich stets meilenweit davon fern gehalten, die Puritaner auf Kosten seiner sonstigen Gegner zu begünstigen. Im Gegentheil, sobald es Zeit war, hat er den Puritanern Schlachten geliefert, die eine ganz andere raison verriethen, wie das ungeschlachte Ajaxgebrüll eines Thomas Nash in seinem Pierce Pennyless oder die subtilen Stiche, die ihnen John Lyly von hinten beibrachte. Ich verweise nur auf Lord Angelo in Maß für Maß.

Ich bemerke nur noch, daß die ausgehobene Passage aus Love's Labours lost ein abruptes Ganze für sich bildet, und daß ich mich bei späterer Gelegenheit über die Möglichkeit in einem Shakespeare-Drama einen solchen abgerißenen, für sich selbständigen Theil anzunehmen, rechtfertigen werde.

1) Nein, und wenn ihr auch eure ganze Courage als Pfand einsezt, ich halte die Wette. Da ich nur ein armes Frauenzimmer bin, so kann ichs nicht lateinisch ausdrücken; aber auf gut Englisch: auch ich laufe davon, sobald eine Sache schief geht.

2) Die Rixula, d. h. literarische Streitigkeiten! Es soll insinuirt werden, Sh. sei sonst wohl streitsüchtig, aber hier getraue er sich nicht, sondern habe sich des Streits begeben, und wohl auch Lyly und Genoßen wegen ihrer Streitigkeiten getadelt.

3) Make, wie Fairholt richtig bemerkt = mate; wie ich aber vermuthe, zugleich doppelsinnig gemeint = halfpenny (Halliw.). Halfpenny steht hier überall für Pierce Pennyless, d. h. Nash. Der Sinn ist also: und wenn die Gans, die Nash gerupft hat, noch so häßlich ist, sie findet doch wider einen, der den P. Pennyless dafür zaust.

4) brown nut steht hier für Brownist. Robert Brown (s.

Digitized by Google

Lucio. Why would it not do thee good[1]) to crack such a nut?

Halfpenny. I fear, she is wormeaten within, she is so moth-eaten without[2]).

Rixula. If you take your pleasure of[3]) me, I'll in and tell your practices against your masters.

Brockhaus, Conversationslexicon s. v.) ist der Stifter einer der Hochkirche höchst feindlichen Sekte. Halliwell, s. v. brownists, bemerkt darüber: „A set founded by Robert Brown of Rutlandshire, temp. Elizabeth, and violently opposed to the Church of England. They are alluded to by Shakespeare and most writers of his time". Lyly meint die Harveys, und bedient sich schlauer Weise der Bezeichnung Brownist, um anzudeuten, wie nüzlich sein und Nashs Streit gegen dieselben ist. Zugleich fällt dadurch auch auf Shakespeare wider ein denselben verdächtigendes Licht. Daß Lucio in der vorhergehenden Bemerkung von nut-brown lass spricht, hat nur den Zweck, diesen Wiz anzubahnen. to recreate in Lucios Rede ist doppelsinnig = sich daran zu lustiren; aber auch: ist für die Auferstehung, die ewige Seligkeit förderlich. Halfpennys to crack ist ebenfalls zweideutig = knacken, abthun; es ist gut, wenn man einen Brownisten abthut; aber auch: ein Brownist hat immer Lust zu streiten, Unfrieden zu stiften.

1) Dir von Gott hoch angerechnet werden. Anspielung auf Pierce Pennyless und ähnliche Pamphlete Nashs, die gerichtlich verfolgt wurden.

2) Vielleicht mit Anspielung auf Shakespeares „Moth"; jedenfalls aber der Hauptsache nach sich in derselben Richtung bewegend wie der Name „Bomby". Diese Nuß ist von außen so „mottenfräßig", d. h. deckt sich in ihren litearischen Streitigkeiten immer mit so alten ablegenem Plunder. Die Beziehung zu Shakespeares L.L.L. scheint mir aber in der folgenden Rede der Rixula, ausgebeutet zu werden, für die sonst gar kein Motiv zu erkennen ist.

3) Daß Lyly mit Absicht „of", nicht on oder in, sagt, ist evident. to take pleasure of a pers. kann aber nur sagen sollen: sich dadurch belustigen, daß man jemand nachahmt. (s. Halliwell, s. v. take, insbes. take off = to mimic, to ridicule). Die Worte laßen sich somit ms. Es. nicht anders verstehn als: Wenn ihr euch etwa dadurch über mich lustig machen wollt, daß ihr von „motheaten" sprecht, weil ich auch „Moth" gebraucht habe, so u.s.w.

Digitized by Google

Halfpenny. In faith, sour heart[1]), he that takes his pleasure on thee, is very pleasurable[2]).
Rixula. You mean knavishly; and yet I hope foul water will quench hot fire as soon as fair[3]).
Halfpenny. Well then, let fair words cool that choler, which foul words have kindled[4]); and because we are

---

1) Chettle schrieb 1592 — ebenfalls in Sachen des Harveyscandals — das bekannte Pamphlet „Kindharis Dream", in welchem er überdies noch dem Shakespeare eine Ehrenerklärung geben mußte. Daran scheint hier gedacht. Ueberdies war Kindheart der Name eines zahnkünstlerischen Charlatans; „sourheart" scheint somit zugleich an *Motto* im Midas erinnern zu sollen.

2) Ergözlich. Die Worte sind theils ganz allgemein — und zwar ironisch — zu verstehn, theils speciel auf den Gabr. Harvey zu beziehen, der sich ja über den „Beistand", welchen ihm Shakespeare geleistet, sehr gefreut haben muß.

3) Die Redewendung ist auf den ersten Blick völlig unmotivirt; das kommt aber nur daher, weil es dem Lyly hier wider um eine tückische Insinnation zu thun ist. Ihr meint das — sagt Rixula — daß nämlich der Betreffende „pleasurable" *für 'mich* ist, d. h. daß *ich* Annehmlichkeiten *von ihm* habe — ironisch; indeß ich lebe der Hoffnung, daß schmuziges Wasser meine heiße Leidenschaft, d. i. meinen Midasdurst nach Gold, ebenso gut stillen wird wie reines.

4) „fair words" = ein hübsches Liedchen, steht — wie die Folge evident macht — in bitterster Ironie. Halfpenny meint: Wohlan denn, so laß uns diesen Grundsaz ein Mal praktisch anwenden, und mit einem feinen Liede den Zorn dämpfen, welchen niederträchtige Worte — des Gabriel Harvey; aber auch Shakespeares oben ausgehobener Ausfall in L.L.L. gegen den Pierce Pennyless und gegen die ganze nashsche Clique, mit Einschluß Lylys — entfacht haben. Und, da wir uns alle mit dir — Rixula — in gleicher Lage befinden, d. h. die oben ausgesprochene Hoffnung theilen, und auch vom Glücke begünstigt zu werden hoffen, d. h. hoffen, daß uns unser gutes Glück bei der Benuzung „schmuzigen Wassers" begünstigen wird, so singe einen Rundgesang u.s.w. Die Worte „such as thou wast wont when thou beated'st hemp" scheinen mir auf die im folgenden Bande zu besprechenden Spottlieder bezogen werden zu sollen, welche einer nicht hinlänglich verbürgten Sage nach Shakespeare in Stratford auf Thom. Lucy gemacht hatte. Mit diesen Jünglingsstreichen Shakespeares will Lyly nicht bloß die Gemeinheit, die zu begehen er in Begriff steht, rechtfertigen, sondern wo möglich auch durch

Digitized by Google

all in this case, and hope all to have good fortune, sing a roundlay, and we 'll help, — such as thou wast wont when thou beated'st hemp.

Lucio. It was crabs she stampt, and stole away one to make her a face[1]).

Rixula. I agree, in hope that the hemp shall come to your wearing[2]), a halfpenny-halter may hang you both, that is, Halfpenny and you may hang in a halter[3]).

Halfpenny. Well brought about[4]).

Rixula. 'T will, when 't is about your neck.

Lyly ergeht sich nun noch ein Par Zeilen weiter in

---

die Erinnerung daran den Glauben erwecken, als sei die jezige großartig ästhetische Form von Shakespeares Dichtung eigentlich nur Maske. Damit steht auch die folgende Malice im genausten Einklange, welche dem Lucio in den Mund gelegt ist.

1) to stamp (man denke an die Stelle aus W. T., die ich in der vorigen Abhandlung mitgetheilt habe!) crabs, nach Fairh. = Apfelwein machen. Lyly hat sich indeß offenbar durch die beiden Umstände leiten laßen, daß crab auch Kartoffelknolle und stamp-crab einen Menschen bedeutet, der schwer auftritt. Es waren „bäurische" Tritte — meint Lucio — die sie versezte, und zwar der „kartoffeligen" Wollust. Das Verständniß des „and stole away" u. s. w. eröffnet das Compositum „faced-card", nach Halliw. = court-card. Der Sinn ist: Shakespeare habe heimlich noch einen von diesen schweren Fußtritten sich reservirt, um damit sich Zugang zum Hofe zu verschaffen, indem er seine Rivalen zur Seite stieß. Rixulas Erwiderung greift auch ganz genau ein. S. folgende Note.

2) Zweideutig. Für uns kommt nur der Sinn in Betracht: daß ihr noch dazu kommt, den Strick um den Hals zu tragen. D. h., daß ihr wegen eurer Streitigkeiten mit den Harveys — auf die sich auch das Lied bezieht — unter schwere Strafandrohung gestellt werdet.

3) Halfpenny-halter euphuistisch für das Gefängniß, in das Pierce Pennyless eingesperrt ist. Das Folgende, wo „hang in a halter" als am Stricke angebunden zu verstehen ist, erklärt das noch deutlicher.

4) Gut angebracht; gut denuncirt. Es kehrt hier die Stichelei von oben wider: „I'll in and tell your practices against your masters", wo zu verstehen: ich will es euren Herren verrathen, was ihr für Streiche macht. Rixula meint in ihrer Erwiderung auf Halfpennys „Well bronght about": erst dann, wenn beide dingfest gemacht, sei alles in Ordnung.

Digitized by Google

Sticheleien, die uns nicht interessiren. Dann folgt die Gesangscene:

Rixula. Full hard I did sweat,
When hemp I did beat,
Then thought I of nothing but hanging[1]);
The hemp being spun,
My beating was done[2]);
Then I wish'st for a noise
Of crack-halter boys
On those hempen strings to be twanging[3]).
Long look'd I about
The city throughout.

Die beiden Pagen: And found no such fidling varlets[4]).

Rixula. Yes, at last coming hither,
I saw fuor together[5]).

Die beiden Pagen: May thy hemp choak such singing harlots[6]).

---

1) Hier ist zunächst das to beat hemp noch in dem oben bezeichneten bildlichen Sinne zu nehmen. Als ich den Hanf klopfte, singt Rixula, war ich in schweren Nöthen (full hard I did sweat), und dachte nur ans Hängen. Theils wörtlich, mit Rücksicht auf die Gefahr, worin Shakespeare damals schwebte, theils obscön. to hang = sich begatten. Mit Rücksicht auf Lucys Nachstellungen gegen Shakespeares Weib.

2) Nachdem aber aus dem Hanf ein Strick gemacht war, d. h. nachdem ich mich vor Crimminalstrafe hüten mußte, hörte mein Schlagen auf.

3) Darauf — nachdem mir das Hanfschlagen in dieser Weise gelegt — bekam ich Lust, auf diesen Hanfstricken ein Lied erdröhnen zu laßen bei Gelegenheit eines Streites, welchen gewiße Galgenschwengel hatten. „crackhalter" boys nennt Lyly die Harveys, weil ihr Vater Seiler gewesen. Eben deshalb auch dies „hempen homespun" Lied, auf das Robin im Sommernachtstraum zu sticheln scheint.

4) Und fand keinen Schuft, der sich zu solcher Fidelei hergegeben hätte. Ironisch, weil es Shahespeare — nach Lylys Beschuldigung — gethan.

5) Ich weis nicht, ob es 4 Gebrüder Harvey gegeben, möchte es aber hieraus vermuthen. Rixula meint, sie habe vier Seiler aufgetrieben, die auf ihren Stricklauten ihren Gesang begleitet. Die früheren Worte: „I wish'd for a noise" u. s. w. sind zweideutig.

6) Scil. wie Rixula.

Digitized by Google

Nun stimmt Rixula noch folgendes Lied an:

To whit to whoo, the owl does cry;
Phip, phip, the sparrows as they fly;
The goose does hiss; the duck cries quack;
A rope the parrot, that holds tack [1]).

Die beiden Pagen: The parrot and the rope be thine.

Rixula. The hanging yours, but the hemp mine.

Nun treten zwei ältere Diener, Dromio und Riscio, auf, und der Dialog nimmt folgende Wendung:

Dromio. Yonder stand the wags; I am come in good time [2]).

Riscio. All here before me, you make haste [3]).

Rixula. I believe to hanging; for I think you have all robbed your masters [4]). Here's every man his bagage.

---

1) to hold tack erklärt Fairh. durch „to keep well to the subject". Nach Halliwell, s. v., Nr. 1, bedeutet tack „a peculiar favour"; und so hier. „Seil" ruft der Papagei, der gut riechen kann (holds t.). Der „parrot" ist unverkennbar mit Rücksicht auf Nashs Pamphlet An almond for a parrot hier eingemengt; wie aber das Ding zusammenhängt, kann ich aus Unkenntniß des Pamphlets nicht sagen.

2) Dromio soll später auf Antrag eines Pferdevermiethers (Hackneyman) wegen widerrechtlichen Gebrauchs eines Pferdes arretirt werden. Das ist der Theil unserer Komödie, welcher die Einsperrung Nashs wegen der S. 75. N. 2 mitgetheilten Passage aus Pierce Pennyless persifliren soll. Damit stehn schon diese Worte im Zusammenhange. to stand ist hier im Sinne von „to be upheld, to be maintained" (Halliw. s. v. Nr. 9) gebraucht. Dromio sagt: Dort stehen die Spaßvögel (wags) unangefochten — scil. obwohl sie eben das Lied zur Verhöhnung Shakespeares und der Harveys gesungen — da habe auch ich nichts zu befürchten.

3) Macht euch aus dem Staube — scil. damit euch die Polizei und Gabr. Harvey nicht faßen.

4) Da Lyly nicht das Geringste gethan hat, diese Worte dramatisch verständlich zu machen, so kann ich ihnen nur die Bedeutung einer — nicht eben geschickten — Anspielung beimeßen. Ich vermuthe, es ist wider eine Anspielung auf das Wintermärchen, resp. auf Autolycus beabsichtigt, die ich indeß nur so weit erläutern will, als ich constatire, daß Rixula damit wider zur Angeberin gestempelt wird, indem sie sagt, auf sich selbst zeigend: Hier ist der Ort, wo das Bündel von jedermanns Sünden aufbewahrt wird. Die Worte sind aber auch — mit Rücksicht auf die Verbindung mit den Harveys, welche Lyly dem Shake-

Digitized by Google

Halfpenny. That is, we are all with thee; for thou art a very baggage.

Riscio (zu Rixula). Hold thy peace, or of mine honesty I'll buy an halfpenny-purse with thee[1]).

Dromio. Indeed, that's big enough to put thy honesty in[2]). But come, shall we go about the matter[3])?

Lucio. Now it is come to the pinch my heart pants[4]).

Halfpenny. I for my part am resolute, in utramque partem, ready to die or to run away.

Lucio. But, hear me! I was troubled with a vile dream, and therefore it is little time spent to let Mother Bomby expound it, she is cunning in all things.

Wie ich vermuthe, ist diese Traumdeutungsscene eine Persiflage der falschen Wetterprophezeiungen des Bruders von Gabriel Harvey, auf welche auch Nash in der S. 75. N. 2 mitgetheilten Passage des Pierce Pennyless anspielt. Die Scene selbst finde ich nicht grade geistreich. Die ganze Gesellschaft begiebt sich zur Behausung der Mutter Bumby und klopft dieselbe heraus.

---

speare andichtet, und die er eben noch so schön besungen — zweideutig gehalten, um den Sinn zu geben: Hier ist jedermans Hure (baggage), der dann in Halfpennys Erwiderung nach Kräften ausgenuzt wird.

1) Oder ich will dich so behandeln, daß ich dadurch eine Halfpenny-Börse für meine Ehre erwerbe. Halfpenny-purse sagt Lyly mit Rücksicht auf Pierce Pennyless; er meint, er wolle den Shakespeare so behandeln, wie Nash den Gabr. Harvey im P. P., um seine Ehre zu salviren.

2) Das ist allerdings ein so hoher Erwerb, daß man wohl die Ehre dafür einsezen kann. Auch: Da passt ihre — thy = Rixulas — Ehre in der That hinein.

3) Sollen wir sie gleich in die Half. — p. stecken?

4) Jezt ist es zu dem Kneifen gekommen, vor dem mein Herz bangt. D. h. zu dem polizeilich verbotenen Streit, der die übelsten Folgen haben kann. — Es liegt eine besondere Gehäßigheit gegen Shakespeare darin, grade hier wider die crimminelle Gefahr zu betonen, welche diese Streitigkeiten in sich bergen, und Halfpennys Erwiderung, die wider an Shakespeares Landflucht erinnern soll, ist darauf berechnet, grade ihm gegenüber diese Gehäßigkeit zu steigern. Man erkennt aber aus alle dem mit größter Bestimmtheit, wie festen Fuß der große Dichter damals bereits in den höchsten Regionen gefaßt hatte. Das grade erregt Lylys wüthenden Neid.

Digitized by Google

Bomby. Why do you rap so hard at the door?
Dromio. Because we would come in.
Bomby. Nay, my house is no inn[1]).
Halfpenny. Cross yourselves! Look how she looks!
Dromio. Mark her not; she'll turn us all to apes[2]).
Bomby. What would you with me?
Riscio. They say you are cunning[3]), and are called the good woman of Rochester.
Bomby. If never to do harm, be to do good, I dare say, I am not ill.

Nach einer weiteren Zwischenbemerkung, die mindestens für uns werthlos ist, trägt nun zunächst Lucio seinen Traum vor. Er sagt: „In the dawning of the day[4]) . . . methought I saw a stately piece of beef, with a cape-cloak[5]) of cabidge, imbroadered with pepper; having two honourable pages with hats of mustard on their heads; himself in great pomp sitting upon a cushion of white brewish, lined with brown bread[6]); methought being poudred, he was much troubled

---

1) Die Pointe liegt darin, daß das Haus der frommen Mutter Bumby zum Gasthause für diese Gesellschaft dienen, dieselbe aufnehmen soll. Es wird damit die puritanische Unduldsamkeit verspottet. Daher auch der wüthende Hexenblick, vor welchem Halfpenny seine Genoßen warnt.

2) Verspottung der Schimpfereien, mit denen die Harveys — übrigens ohne ihre entrüsteten Gegner zu überbieten — um sich warfen. Daher: Mark her not! = Hört nicht auf sie!

3) Halliw. „cunning-man, a conjurer, an *astrologer*". „the good woman of Rochester" sagt Lyly, weil Rochester die Hauptstad von Kent ist, und Kent selbst — wie ich oben aus Halliwell gezeigt habe — für das Land der Räuber und Gauner gilt. Riscio meint: Mutter Bumby gehöre mit ihren astrologischen Prophezeiungen nach der Hauptstad von Kent; aber auch: Ihr seid das einzig gute Weib unter Dieben und Gaunern. Bumbys zahme Erwiderung, sowie überhaupt ihr salbungsvoll predigender Ton verspottet ebenfalls die gewöhnliche puritanische Manier.

4) Die Stunde des Taggrauens ist nach den Regeln der astrologischen Traumdeutung die Stunde der prophetischen Träume; so auch bei Dante, Purg. IX, Terz. 5 u. 6.

5) Mönchskutte.

6) brewish = brewis (Fleischbrühe), eingefaßt mit „braunem" Brode. „brown" stichelt wider auf Brownist. „pepper" usw. erinnert an die „Pfeffersäcke"!

Digitized by Google

with the salt rum[1]); and therefore there stood by him two great flagons of wine and beer, the one to dry up his rum[2]), the other to quench his choler. I, as one envying his ambition, hungring and thirsting after his honour, began to pull his cushion from under him[3]) hoping by that means to give him a fall[4]); and with putting out my hand I awak'd, und found nothing in all this dream about me but the salt rum". Daß das „Stück Rindfleich" in diesem „Traumgesicht" der Puritaner Gabriel Harvey, resp. das ganze Traumgesicht sein Wappen sein soll, darf als ausgemacht betrachtet werden. In Antwort auf eine Invective, welche sich jener Puritaner 1593 in seiner „Pierce's Supererogation, or a new prayse of the old Asse" gegen Lyly erlaubt hatte (Fairholt, I, S. XXI, n. 1) sagt hier lezterer, er habe den prophetischen Traum gehabt, seinen Gegner als schalen Philister und Heuchler zu entlarven und dadurch zu Falle zu bringen, und macht denselben — da die Stichelei auf Harveys Abstammung von einem Seiler wegen des Einschreitens der Presspolizei nur noch mit großer Vorsicht betrieben werden durfte — zum „guten Stück Rindfleisch". Doch Lucios Traum ist noch nicht zu Ende, derselbe fährt fort: „Then I slumbered again, and methought there came in[5]) a leg of mutton", d. h. ein Satyrbein, „. . . . Methought his hose was cut and drawn out with parsly[6]). I thrust my hand into my pocket for a knife, thinking to hox[7]) him; and so awak'd." Dieses Satyrbein scheint mir — namentlich mit

---

1) poudred = bestaubt, d. h. mit dem Staube einer langweiligen Predigt bedeckt. Deshalb scheint es auch dem Lucio, daß dem Philister-Ochsen von „citizen" der schale Prediger (salt rum) viele Unruhe bereitete.

2) Die eine, um seine trockene Predigt herunter zu spülen; die andere um seines Zornes Flamme zu löschen.

3) The cushion of white brewis = die Unschuldsauce, welche die puritanischen Pharisäer zu ihrer Folie nahmen.

4) Ihn zu stürzen (durch Entlarvung).

5) Zu dem Stück Rindfleisch gesellte sich.

6) Zerfezt und dabei stückweis (parcely) vom Leibe gerißen.

7) Ihm die Flechsen durchschneiden, so daß er nicht mehr tanzen kann.

Digitized by Google

Rücksicht auf den nun folgenden Theil der Scene, aber auch im Hinblick auf deren bisherigen Gang, Shakespeares Satyrbein sein zu sollen, womit derselbe — nach Lylys falscher Behauptung — den Puritanern zu Hilfe gekommen; und John Lyly, der doch bereits im Midas sein Triumphlied mit so lauter Kehle angestimmt hatte, verkündet somit hier abermals der Welt, daß er dem Shakespeare Lust und Fähigkeit zur Satire vertreiben wolle.

Betrachten wir uns darauf hin den Fortgang der Scene.

Zunächst ertheilt Mutter Bumby dem Lucio folgenden Bescheid:

They that in the morning-sleep dream of eating,
Are in danger of sickness or of beating[1]),
Or shall hear of a wedding fresh a beating[2]).

Nun läßt Lyly den Halfpenny folgendes Traumgesicht erzählen: „Methought there sat upon a shelf[3]) three damask prunes[4]) in velvet caps and prest sattin gowns[5]) like judges; and that there were a whole handful of currants[6]) to be arrainged of riot, because they clunged together in such

---

1) D. h. geschlagen zu werden.

2) Zweideutig. Fairholt bemerkt zu der Stelle: „This is explained in the edition of 1814 as a synoynmons term for „„breeding““; usual in Yorkshire, where it was the custom to say, a woman was beating with child“. Daß indeß diese Erklärung nur zu einem sehr äußerlichen Verständniß der Worte führt, bedarf keiner weiteren Auseinandersezung. Die Hauptsache ist, daß (nach Halliwell) to wed auch genau unserem „wetten“ entspricht. Danach sagt der lezte Vers: Oder er wird hören, daß aus einer Wette ein neuer Kampf entsteht. Die Worte sind — meiner Auffaßung nach — ebenso gegen Shakespeare wie Gabr. Harvey gerichtet.

3) Bücherbrett. Wohl weil der Kampf mit den Puritanern hauptsächlich durch Pamphlete geführt wurde.

4) Vergl. Halliwell s. v. to proigne = schlechte Federn ausreißen, wie Vögel thun. damask prunes scheint sagen zu sollen: solche „prunes“, welche ihre Gegner entlarven.

5) D. h. „scholars“. Lyly meint sich, Rob. Greene und Thom. Nash. Daher die sonst bei den Engländern ganz ungewöhnliche Dreizahl der Richter.

6) Zu verstehn „currents“ = Leute wie sie damals recht häufig vorkamen. Gemeint sind wider die Puritaner.

Digitized by Google

clusters[1]); twelve raisons of the sun[2]) were impannelled in a jury, and — as a leaf of old maze[3]) which was bailiff, was carrying the quest to consult — methought there came an angry cook, and gelded the jury of their stones, and swept both judges, jurers, rebels, and bailiff into a porridge-pot[4]); whereat I being melancholy, fetch'd a deep sigh, that waked myself and my bed-fellow". Der Koch ist ms. Es. kein anderer wie Shakespeare, daher auch das „cook", was auf einen Anklang an „cookold' — richtig cuckold — berechnet ist. In seiner raffinirten Advokatenmanier giebt Lyly zu verstehen, daß sein und seiner Genoßen Kampf gegen die Puritaner für den Stat und das Königthum durchaus nothwendig sei, weil diese Sekte hochverrätherische, sich in Conventikel abschließende Neuerer seien. Shakespeare dagegen wird als ihr Begünstiger denuncirt. Der Saz „that waked myself und my bed-fellow" ist offenbar darauf berechnet, die Königin aus ihrem gefährlichen, dem Shakespeare Vorschub leistenden „Traume" aufzurütteln. Mit ausgelernter Routine und größtem Bedacht legt Lyly daher dem Dromio noch die Zwischenbemerkung in den Mund: „This was *devised* not dreamed", d. h. das ist ein guter Rath, keine Dichtung, worauf Halfpenny — unter markan-

---

1) Ms. Es. zu verstehn „cloisters", convents. to clunge together = to crowd (Halliw.), d. i. Zusammenkünfte halten.

2) D. h. die gesunde Vernunft sollte Geschworner sein.

3) Einer vom alten Schlage. Gemeint ist die englische Lebensanschauung vor der puritanischen Bewegung.

4) Warf sie alle in einen Topf. Es ist gewiß nicht zweckwidrig, hier wenigstens in der Anmerkung darauf aufmerksam zu machen, daß das zweite Traumdevice Lylys unter dem sichtlichen Einfluß einer gewißen Stelle von Nashs Pierce Pennyless steht. Vergl. Pierce Pennyless's Supplication to the devil. By Thom. Nash. From the first edition of 1592 . . . with an introduction and notes by I. Payne Collier, London (f. the Sh.-Soc.) 1842, S. 10 f., die Passage: „Trusting myself — as the manner is — amongst the confusion of languages" usw. bis „to seek my dinner with Duke Humphrey; but when I came there the old soldier was not up". Daß jene Passage sich ebenfalls gegen die Puritaner richtet, ist ms. Es. evident. Wies mir scheint, enthält indeß auch sie gleichzeitig Sticheleien gegen Shakespeare; doch will ich darauf nicht weiter eingehn.

Digitized by Google

ter Anspielung auf Lylys Midas — erwidert: „Then ask my bed-fellow, you know him, who dreamed that knight that the king of diamonds was sick". Damit indeß noch nicht genug, legt er der Mutter Bumby, also dem puritanischen Gespenst, noch folgende Deutung dieses Traumes in den Mund: „But thy years and humours, pretty child[1]), are subject to such fancies, which the more vincible they seem, the more fantastical they are. Therefore this dream is easy[2]). To schildern it is given from the gods to dream of milk, fruit, babies, and rods; they betoken nothing, but that wantons[3]) must have rods".

Nach einer Zwischenbemerkung Dromios, die hier übergangen werden kann, kommt nun Rixula, um sich von Mutter Bumby wahrsagen zu laßen.

Rixula. Nay, grammer, I pray you tell me who stole my spoon out of the buttry?

Bomby. Thy spoon[4]) is not stoln but mislaid;
Thou art an ill housewife, though a good maid[5]).
Look for thy spoon where thou had'st like to be no maid.

Rixula. Body of me! let me fetch the spoon! I remember the place!

Ich kann der Stelle nur eine Beziehung auf den angeblichen Beistand geben, den Shakespeare den Puritanern geleistet haben soll; eine Voraussezung, die zugleich einen festen ideellen Zusammenhang in die Scene bringt.

Zum Schlnß richtet nun noch Dromio an Mutter Bumby die Frage: „What's my fortune mother?" Darauf antwortet Mutter Bumby:

„Thy father does live, because he does die.
Thou hast spent all thy thrift with a die;
And so like a beggar thou shalt die".

---

1) Sehr geschickt angebracht! Mutter Bumby giebt die beruhigende Versicherung ab, die Puritanergefahr sei nur ein Kinderspuk! „vincible" im Folgenden ist als „überzeugend" zu nehmen.

2) Hat nichts zu bedeuten.

3) Vorlaute Buben müßen die Ruthe haben. Ebenfalls noch ein „device" an die Elisabeth.

4) spoon bedeutet nach Halliwell auch Nabel.

5) Magd.

Digitized by Google

Dromios Vater ist kein anderer als Thom. Nash. Die Worte besagen: Dein Vater lebt noch, da er noch gewiße Leute „colorirt". Du hast dein ganzes Hab und Gut an ein Glücksspiel gesezt; und daher mußt du sinnbildliche Gnadengesuche einreichen (beggarly die). Das „Thy father does live because he does die" ist in erster Linie ein widerholtes Avis, daß alles Vorhergehende nur Allegorie sei; zugleich soll es aber auch zu den folgenden beiden Versen mit überleiten, welche der Königin Elisabeth zu verstehn geben sollen, daß die spätere Handlung, bei welcher sich Lyly der Figur des Dromio bedient, sinnbildlich eine Bitte an die Königin vortragen solle. Gemeint ist der Pferdeprocess, bei welchem Dromio die Rolle des Arrestanten zu spielen hat, und welcher der Königin durch die Blume zu verstehn geben soll, sie möge den Thom. Nash wider frei laßen, der, wie gesagt, damals auf Antrag des Gabr. Harvey wegen der in der oben mitgetheilten Passage des Pierce Pennyless verhaftet gewesen sein muß. Das Ereigniß ist in Lylys Darstellung für meine Untersuchung nur deshalb interessant, weil Shakespeare im Sommernachtstraum an hervorragender Stelle Lylys Ausdruck seinen satirischen Zwecken dienstbar gemacht, und uns damit den unwiderleglichen Beweis in die Hand gegeben hat, daß der Sommernachtstraum *nach* der Mutter Bumby geschrieben ist. Die für meinen Zweck allein in Betracht kommende Stelle ist sehr kurz; sie findet sich IV. 2, wo der Pferdeverleiher im Beistande eines Sergeanten erscheint, um den Dromio wegen eines Miethspferdes verhaften zu laßen. Dabei findet u. a. auch folgendes Zwiegespräch statt:

Hackneyman. But why didst thou bore him[1]) through the ears?
Lucio. It may be he was sat on the pillory, because he had not a true pace.
Halfpenny. No; it was for tiring[2]).

---

1) Hier, wie im Folgenden, das Miethspferd. Das Ohrendurchbohren ist Sinnbild der fürchterlichen Wahrheiten, die Nash den Harveys zubrüllt.

2) Offenbar liegt darin eine Anspielung auf Nashs „tired jade of the press"; aber auch auf den oben erwähnten Holzschnitt, welcher den Thom. Nash im Gefängniß zeigt.

Digitized by Google

Hackneyman. *He would never tire;* it may be he would be so weary he would go no further, or so.

Dromio. Yes; he was a notable horse for service, *he would tire and retire.*

Hackneyman. Do you think I'll be jested out of my horse? Sergeant, wreak thine office on him.

Es kann wohl nicht dem geringsten Zweifel unterliegen, daß diese Stelle auf die von mir (Sh. d. Kpfr. III, 615 ff.) besprochenen, und historisch wie sprachwißenschaftlich vollkommen richtig interpretirten Worte Thisbes, Mids.-N's. Dr. III, 1:

„Most radiant Pyramus, most lilly-white of hue,
Of colour like the red rose on triumphant brier,
Most brisky juvenal, and eke most lovely Jew,
As true as truest horse, that yet would never tire,
I'll meet thee, Pyramus, at Ninny's tomb,"

von entscheidendem Einfluß gewesen ist. Wir können indeß jezt erkennen, was ich damals nicht erkannt habe, daß unter dem „truest horse" kein anderer wie John Lyly selbst zu verstehn ist. Die Worte: „of colour like the red rose on triumphant brier" habe ich a. a. O. mit Rob. Greenes Friar Bungay in Beziehung gebracht, und das mag auch seine Richtigkeit haben; materiel aber, davon habe ich mich inzwischen überzeugt und bemerke das hier gleichfalls berichtigend, gehn sie durchaus auf die marlowe-nashsche Didotragödie, und eben deshalb werden nachher „brisky Juvenal" d. h. Thom. Nash und „most lovely Jew", d. h. Christopher Marlowe, ausdrücklich noch neben dem „truest horse" namhaft gemacht.

Bevor ich zu den ebenso kurzen wie zuverläßigen Schlußfolgerungen, welche sich aus dem Verhältniß des Sommernachtstraums zu Lylys Mutter Bumby ergeben, übergehe, muß ich mir hier noch eine Zwischenbemerkung erlauben. Schon in der Einleitung habe ich auf einen Aufsaz von Mich. Bernays aufmerksam gemacht, wodurch der Versuch des französischen Jesuiten A. F. Rio, den Shakespeare zum Katholiken zu stempeln, als eine so handgreifliche Fälschung durch eine klare, sachgemäße Darstellung aufgedeckt wird, daß man wohl hätte annehmen können, das elende Machwerk würde ein für alle Mal beseitigt sein. An-

Digitized by Google

statt dessen ist dasselbe jedoch später (Paris 1875) noch in zweiter Auflage erschienen; ein klarer Beweis, daß es Menschen giebt, die durchaus getäuscht sein wollen, und daher auch nichts weiter werth sind, wie getäuscht zu werden. Was meint nun Herr Rio dazu, daß er in John Lyly bereits einen Vorgänger in seinem Handwerke gehabt hat? Nur mit dem Unterschiede, daß dieser Zeitgenoße des Dichters denselben grade nach der entgegengesezten Seite hinüber zu stoßen versucht hat, wie Herr Rio! In der That, meines Bedünkens, ein Zusammentreffen von Umständen, das für Bestrebungen wie die rioschen recht ermunternd wirken muß.

Die Mutter Bumby enthält, wie bemerkt, die Antwort John Lylys auf ein Pamphlet Gabriel Harveys, das erst 1593 erschienen ist. Auch diese Komödie kann somit nicht lange Zeit vor ihrem Drucke auf die Bühne gebracht sein. Die Anspielung, welche der Sommernachtstraum auf Mutter Bumby enthält, und die nicht einmal die einzige sein dürfte, welche sich im Sommernachtstraume findet[1]), macht es also ms. Es. zur vollen Gewißheit, daß der Sommernachtstraum *vor* 1594 nicht erschienen ist. Ja ich bin sogar überzeugt, daß Lyly schon das Druckexemplar seiner Komödie mit Erwiderungsmalicen auf den Sommernachtstraum gespickt haben würde, wenn derselbe bereits 1594 auf die Bühne gebracht wäre, und möchte daher in den Beziehungen von Shakespeares Stück zu Lylys Komödie den vollen Beweis finden, daß der Sommernachtstraum nicht vor 1595 erschienen ist.

III.

Love's Metamorphosis.

Love's Metamorphosis ist das Stück, wodurch John Lyly sich für Shakespeares Sommernachtstraum zu rächen ver-

1) Die Worte Bottoms: „I have had a dream past the wit of man to say what dream it was; *man is but an ass, if he go about to expound this dream*", sind ms. Es. ohne alle Frage gegen die allegorische Traumdeutungsscene in Mutter Bumby gerichtet; und enthalten eine wenn auch derbe, unleugbar vollkommen richtige kunstkennerische Antwort auf jenen Unsinn.

Digitized by Google

sucht hat. Es zeigt uns, abgesehen von der sich darin unverwischbar kund gebenden Erschöpfung von Lylys Kräften, eine auffallend veränderte Physiognomie der Constellation; nichts mehr von jener renomistischen Dreistigkeit, die den Midas, und auch noch Mutter Bumby so unvortheilhaft auszeichnen, sondern der Mann spielt hier die Rolle der elegischen Ruine; sein Stück ist nur noch ein lezter, schwacher Nachklang einer definitiv überwundenen Zeit. Und doch hat er auch hier seinen alten Haß noch nicht völlig zu bezähmen vermocht; denn auch hier versucht er wider seine alten Künste advocatorischer Rabulistik, indem er die Motive des großen, damals bereits zu absoluter Herrschaft gelangten Dramatikers zu verdächtigen sucht.

Shakespeares ästhetische Angriffe gegen John Lyly und seine Nachfolger gelten im wesentlichen der Verkennung des sinnlichen Elements in der Kunst; er wirft denselben vor, und zeigt es ihnen experimentel, daß sie unfähig sind, das Sinnliche künstlerisch zu behandeln, weil sie durch eigene sinnliche Theilnahme zu sehr Sklaven des Stoffes bleiben und es zu keiner *freien* Entfaltung der Phantasie, nicht zu dem bringen, worin das Wesen der Kunst besteht, zur bloßen Form. Lyly dagegen, von dem es allerdings zweifelhaft erscheinen muß, ob er den großen Dramatiker wirklich vollkommen verstanden, sucht ihn in dieser Komödie dadurch lächerlich zu machen, daß er ihn verdächtigt, an die Dramaturgie die naturwidrige Forderung gestellt zu haben, das sinnliche Element zu negiren; an die Stelle wahrer Geschlechtsliebe eine erlogene seraphische Liebe zu sezen, während Shakespeare doch einzig und allein darauf aus ist, durch stofflich sinnliche Entfeßelung der Phantasie die Möglichkeit zu geben, überall das reine Ideal, jedes menschliche Verhältniß, unbekümmert um empirische Hemmniße, an denen John Lyly und Thom. Nash, und zum Theil sogar der viel bedeutendere Marlowe, kleben bleiben, in seiner idealen Consequenz zu projiciren. Lyly operirt also hier, wie durchgehends mit einem sophistischen Quid pro quo; und von der nämlichen Art ist auch ein anderer Vorwurf, den er gegen Shakespeare in dieser Maskenkomödie zu erheben sucht, nämlich den Vorwurf der Schmeichelei, der in Lylys Munde ohnehin pikant genug ist.

Digitized by Google

Mit der Verdrehung von Shakespeares ästhetischem Hauptmotive hängt auch der Titel von Lylys Komödie, in den wohl ein Theil Wehmuth über den Wechsel der Zuneigung seiner ehemaligen Gönnerin, vergraben ist, zusammen[1]). Love's Metamorphosis verheißt uns nämlich ein Stück, worin die Geschlechtsliebe in dem angeblich shakespeareschen Stile, d. h. nach den Grundsäzen des seraphischen Platonismus, dargestellt wird, um endlich — vermittelst des unentbehrlichen Cupido — wider zu ihrer natürlichen Verfaßung zurückgeführt zu werden. Cupido selbst ist dabei — offenbar nicht aus Ironie, sondern in heuchlerischem Ernste — zum reinsten Temperance-man gemacht; dennoch aber soll dieser Schluß die Rehabilitation der Cynthiakomödie symbolisiren!

Die desfallsige Erfindung ist durchaus dürftig. Drei Nymphen der Ceres, der durch den Sommernachtstraum bewirkten Metamorphose der lylyscheu Cynthia, werden von drei „foresters", d. h. Waldleuten, geliebt, welch lezteren das Stück damit eröffnen, daß sie sich gegenseitig die absolute Unempfänglichkeit ihrer Geliebten für sinnliche Liebe vorklagen. Die Scene ist — beiläufig bemerkt — so componirt, daß sie eine gewiße Aehnlichkeit mit der 3. Scene des IV. Akts von Love's Labours lost hat. In der 2. Scene werden die Nymphen selbst vorgeführt, um auf diese Weise ohne weiteren Verzug das Auditorium durch den Augenschein von der Begründetheit der Klagen der drei Liebhaber zu überzeugen. In ihre Reden ist, wie wir sehen werden, eine sehr bestimmte Anspielung auf die Unterhaltung des Thescus und der Hippolyta, Mids.-N's. Dr. IV, 1, sowie auf die Art eingeflochten, wie Robin den euphuistischen Jünglingen von Athen ihre Sorte von Liebe aushezt. Später werden die Liebenden zusammen vorgeführt, aber die steinernen Nymphen bleiben bei ihrer Abneigung gegen die Liebe. Das wird den drei foresters endlich unerträglich, und sie beschließen, sich dadurch zu rächen, daß sie die Nymphen durch Cupido in einen Stein, eine Blume u. s. w.

1) Vergl. auch mein Sh. d. Kpfr. I. 300 f., n. 1, die nicht allein diesen Titel mit erklären dürfte, sondern auch das Folgende verständlicher macht.

Digitized by Google

verwandeln laßen. Die Scene wird — neben anderen Gelegenheiten — von Lyly benuzt, um einige Spottversuche bezüglich der Vision Oberons zu machen; Versuche, die unwillkürlich den Eindruck machen, als ob sich ein Knirps mit lang gerecktem Halse auf die Zehenspizen stellt, um einem Riesen bis an die Hüfte zu reichen.

Cupido gewährt die Bitten der Liebenden; die kühlen Nymphen aber laßen die Verwandlung ruhig über sich ergehen, obwohl ihnen Cupido ausdrücklich befohlen hat, ihre Werber keusch und treu zu lieben.

Endlich werden dann die Nymphen von Cupido wider entzaubert, weil Ceres sich für sie ins Mittel legt; und nun auf widerholten Befehl Cupidos und der Ceres, fangen sie mit süßsaueren Gesichtern mit so heller Gluth an, vor und für Liebe zu glühen, wie eine Oellampe, bei der eben der lezte Oeltropfen aufgezehrt wird. Dieser Akt, der noch zu manch wortreichen und gedanken- und gefühlsarmen Ausfällen gegen Shakespeares falsche Theorie ausgebeutet wird, ist eben die Rehabilitation der Cynthiakomödie durch Cupido.

Um nun aber diesem sterilen Nichts noch eine ganz besondere Beziehung zum Sommernachtstraume zu geben, hat Lyly, getreu seiner mythologisch allegorischen Manier, in das Stück den Erysichthonmythus verwoben. In der 2. Scene des I. Acts nämlich, wo sich die Nymphen in euphuistischen und allegorischen Spizfindeleien über ihre negativen Liebesverhältniße unterhalten, erscheint plözlich Erysichthon, keift über das unkeusche Gebahren der Nymphen, und — fällt mit eigner Hand einen Baum in dem Haine, um den Nymphen zu zeigen, daß er sich aus ihnen nichts, und aus Ceres gar nichts mache! In dem Baume aber wohnt eine Seele, Lyly nennt sie „Fidelia"; und diese hebt jämmerlich zu klagen an, da Erysichthon sein Werk beginnt. Nichtsdestoweniger läßt der Barbar sich nicht abschrecken; als jedoch der Fideliabaum gefallen, ereilt den Erysichthon die furchtbare Strafe von unersättlichem Hunger benagt zu werden, so daß er sogar seine Tochter, die Lyly bezeichnender Weise „Protea" nennt, verkaufen muß, um sich eine Nahrungsquelle zu eröffnen. Alles hilft indeß nichts außer dem einen, daß Erysichthon sich ebenfalls zum

Digitized by Google

Glauben an Cupido bekehrt, wie sich denn schon vorher Protea mit einem Jünglinge, den Lyly — wohl um nochmals an die Heldenthaten, die er in seinem Midas vollführt hat, zu erinnern — „Petulius“ nennt, in ein Liebesverhältniß eingelaßen hat. Noth bricht Eisen; Erysichthon läßt sich daher die Bedingung gefallen, verspricht überdies jährlich das Fest der Fidelia zu feiern; und wird darauf — mit den Nymphen zusammen — durch Ceres und Cupido von seiner furchtbaren Plage erlöst.

Der Sinn dieser „dürren“ und dürftigen Allegorie ist leicht erkannt. Im Anschluß an die Thatsache, daß Shakespeare seine Titania zur Sommerkönigin macht, sowie überhaupt unter Berücksichtigung der ganzen Form des Sommernachtstraums, hat Lyly hier an die Stelle der Cynthia die Ceres gesezt, und diese Variation hat ihn auf den Erysichthonmythus geführt. Lylys Quelle ist dabei durchaus wider Ovid (Metam III. 739—878); und da hier erzählt wird, wie Erysichthon sich den Göttern dadurch verhaßt macht, daß er in seinem Haine eine heilige „Eiche“ der Ceres fällt, ungeachtet des Jammerns der darin geborgenen Dryade, so ließ sich ja dieser Mythus mit lylyscher Verrenkung sehr leicht für Lylys Zwecke ausbeuten, sobald man jene Eiche zur Allegorie für das lylysche Cynthiadrama, den Erysichthon zur Maske des Shakespeare, und Erysichthons Tochter zur Allegorie für das Shakespeare-Drama benuzte. Und das hat Lyly um so bereitwilliger gethan, als der unersättliche Hunger Erysichthons fast von selbst — unter den obwaltenden Verhältnißen — einen würzigen Beigeschmack von des Midas Goldhunger annehmen mußte. Um hier noch nachzuhelfen, und überhaupt dem Shakespeare noch möglichst ein Bein zu stellen, nüancirt Lyly dann noch das Motiv zu Erysichthons schwarzer That. Nach ihm nämlich besteht dasselbe nicht sowohl — wie nach Ovid — in Götterverachtung schlechthin, sondern in dem Aerger, daß die Nymphen der Ceres den heiligen Fideliabaum umtanzen; also auf gut Deutsch, in künstlerischer Eifersucht.

Der Name von Erysichthons Tochter ist nach Ovid „Mestra“; daß sie Lyly Protea nennt, ist z. Thl. allerdings durch Ovid angeregt; die Hauptursache ist indeß, daß Shakespeares Titania, sowie die athenische jeunesse dorée im

Digitized by Google

Sommernachtstraum, unter Oberons Leitung, eine sehr erhebliche psychische Metamorphose durchmachen, sowie daß Shakespeares Phantasie besonders in dem Kampfe mit Lyly und Nash eine ganz außerordentliche Proteusnatur bewiesen hatte, wie ich nicht weiter auseinanderzusezen brauche. Diese Protea aber ist das Werkzeug, durch welches Erysichthon seinen Midashunger auf Kosten der armen Fidelia zu stillen sucht.

Lyly hat sich natürlich nicht darauf beschränkt, seine Polemik gegen Shakespeare nur in die Fabel seines Stücks und dessen allegorischen Sinn zu legen, sondern er hat den Kampf der satirischen Anspielungen auch hier nicht verschmät. Dieselben geben allerdings den entschiedenen Beweis davon, daß das Licht des alten Mondmannes recht funzelig geworden; dennoch aber sind sie so zahlreich, daß man ohne Uebertreibung sagen kann, das ganze Stück wimmelt davon; und zwar so stark, daß es mir gradezu wunderbar erscheint, daß selbst hier der Zusammenhang mit dem Sommernachtstraum nicht längst entdeckt ist. Es hieße indeß die Geduld des Lesers erschöpfen, wollte ich ihm nicht eine sehr scharf gesichtete Auslese dieser Anspielungen vorführen, und ich beschränke mich daher auf die aller erheblichsten Beispiele.

Am wichtigsten sind offenbar die Versuche Oberons Vision durch spöttelnden Wiz zu entkräften. Die Hauptstelle dieser Tendenz findet sich in dem aus einer einzigen Scene bestehenden II. Acte, wo eine der Nymphen auf die Frage der Ceres, ob sie noch niamals den Cupido gesehn, antwortet: „No; but I have heard him described at the full; and, as I imagined, foolishly. First, that he should be a god blind and naked, with wings, with bow, with arrows, *with fire-brands, swimming sometimes in the sea, and playing sometimes on the shore, with many other devices which the painters, being the poets' apes, have taken as great paines to shadow, as they to lie.* Can I think that gods that command all things go naked? What should he do with wings that knows not where to fly? *Or what with arrows that sees not how to aim? The heart is a narrow mark to hit; and rather requires Argus' eyes to take level, than a blind boy to shoot at random. If he*

Digitized by Google

were fire, the sea would quench those coals, or the flame turn him to cinders".

Ferner gehören noch folgende Stellen hierher. Am Anfange desselben Acts:

Ceres. Tirtena [1]), on yonder hill — where never grew grain nor leaf, where nothing is but bareness and coldness, fear and paleness — lies famine; go to her, and say that Ceres commands her to gnaw on the bewels of Erysichthon, that his hunger may be as unquenchable as his fury.

Tritena. I obey; but how should I know her from others?

Ceres. Thou canst not miss of her. u.s.w.

Dann IV. 1: Cupido. I know that where mine arrow lighted there breeds love; but *shooting every minute a thousand shafts, I know not on whose heart they light, though they fall on no places but hearts.*

In derselben Scene sagt Montanus, einer der drei foresters, zu Cupido: „Mine [2]) being so fair and so proud, would I have turned into some flower, that she may know beauty is as fading as grass, which, being fresh in the morning, is withered before night". Ein sehr elegischer Ton! Lylys Woman in the moon, welche — wie ich (Sh. d. Kpf. I. 292 f.) nachgewiesen habe — dem Shakespeare das Motiv für Oberons Erzählung von der Entstehung der Liebe im Müßiggange abgegeben, war sein erstes Hofdrama; daher das melancholische „which, being fresh in the morning is withered before night", was zugleich dem großen Dramatiker ein Memento mori zurufen soll.

Aus derselben Scene gehört hieher auch folgende Passage:

Cupido. What do they [3]) say of Cupid?

Ramis. One says, he has no eyes, because he hits he knows not whom.

Endlich stichelt auch noch Cupido, V. 1, auf die Vision und Titanias Wort: „The moon, the governess of floods", indem er sich gegen Ceres rühmt, er sei „such a god that

1) Vrgl. Ovid, a. a. O. v. 788—808.
2) Meine Geliebte.
3) Die Nymphen.

Digitized by Google

has kindled more fire in Neptune's bossom than the whole sea which he is king of can quench. Such power have I", fährt er fort, „that Pluto's never dying fire does but scorch in respect of my flames. Diana has felt some motions of love; Vesta does; Ceres shall".

Ein ganz besonderer Dorn in Lylys Auge mußten Hippolytas Worte (am Anfange des 5. Acts) sein:

„But all the story of the night told over,
And all their minds transfigur'd so together [1])
More witnesses than fancy's images,
And grows to something of great constancy;
But howsoever strange and admirable" [2]);

denn diese Worte faßen Shakespeares ästhetisches Grundprincip im Gegensaz zu Lylys und Nahs ästhetischer Principlosigkeit und empirischem Realismus mit epigrammatischer Kürze zusammen. Lyly wird daher nicht müde, grade diese schöne Rede mit flachster Sophistik anzugreifen. Nur eine einzige desfallsige Stelle will ich hier herausheben, sie findet sich im II. Akte, und lautet:

Ceres. What may protect my virgins that they may never love?

Cupido. That they be never idle.

Ceres. Why didst thou so cruelly torment all Diana's nymphs with love [3])?

---

1) to tell over = überzählen; hier im Sinne von alle Einzelheiten zusammenstellen und überdenken. Hippolyta sagt: Aber wenn man alle Einzelheiten dieser nächtlichen Abenteuer genau bedenkt, und sie mit dem Umstande zusammen erwägt, daß ihr Gemüth so verklärt (transfigured), d. h. in so reine und milde Stimmung versezt ist, so u. s. w.

2) So legt es Zeugniß von einer erheblicheren Wirkung ab, als Darstellungen (images = zugleich auch Einbildungen) der verliebten Laune erzeugen, sondern gestaltet sich zu dem Werke eines Geistes von erhabener Keuschheit; aber freilich einem Werke von ebenso ungewöhnlicher (strange, d. h. geheimnißvoller) wie bewundernswürdiger Wirksamkeit.

3) Die Fabel des Stücks bietet zu dieser Frage absolut keinen Anlaß. Lyly hat — meiner Ueberzeugung nach — durch die Frage auf seine Gallathea anspielen wollen, welche er Shakespeares Helena — die ja der Gallathea entlehnt ist — und Her-

Digitized by Google

Cupido. Because they thought it impossible to love [1]).
Ceres. What is the substance of love?
Cupido. Constancy and secrecy [2]).
Ceres. What the signs?
Cupido. Sighs and tears [3]).
Ceres. What the causes?
Cupido. Wit and idleness.
Ceres. What the means?
Cupido. Oportunity and importunity.
Ceres. What the end?
Cupido. Happiness without end.
Ceres. What requir'st thou of men?
Cupido. *That only shall be known to men* [4]).
Ceres. What revenge for those, that will not love?
Cupido. To be deceived when they do [5]) u. s. w.

Im vollsten Einklange mit dieser Tendenz steht der

---

mia gegenüber sezen, und der neueren Theorie Shakespeares, die ja dem englischen Drama erst eine wirklich ästhetische Richtung gab, zum Troz rechtfertigen will durch den folgenden Dialog.

1) Ungeschickt genug ausgedrückt. Lyly meint, er habe Dianas Nymphen durch Cupido in Liebe verstricken laßen, um sie zu wirklichen Menschen zu machen.

2) Scheint keinen anderen Zweck zu haben, als Shakespeares constancy um ihr Recht zu bringen; beruht aber, wie auch das Folgende, auf der — vielleicht unabsichtlichen — Verdrehung, daß Shakespeare nur vom darstellenden Künstler constancy verlangt, keineswegs aber jede Liebe ohne diese Eigenschaft von der künstlerischen Darstellung ausschließt.

3) Also genau das, was Shakespeare in der Rede des Demetrius satirisirt: „Why should you think that I do woo in scorn"? u. s. w.

4) Richtig gefaßt: Was verlangst du vom Künstler? Einzig das, was dem Menschen über seine Natur bekannt gegeben werden muß. Gemeint ist, der Künstler müße die sinnlich begierdliche Seite des Menschen darstellen, damit der Mensch in dieser Hinsicht nicht durch ihn über sich getäuscht werde. Eine sophistische Bemäntellung des empirischen Standpunkts.

5) Offenbar eine Anspielung auf Shakespeares eigenes Geschick, die noch besonders durch das hamletische „revenge" gesalzen werden soll. Lyly und Nash bleiben nun einmal dabei, Shakespeare habe eine verfehlte Richtung in Folge seines Unglücks eingeschlagen.

Digitized by Google

Unsinn, daß Lyly die Ceres, die Göttin, dem Cupido zwei Mal opfern läßt! Die jungfräuliche Königin hatte ja auch diesem Gotte verschiedentlich geopfert, und soll wohl auf diese Weise durch die Blume daran erinnert werden, daß Shakespeares ästhetische Theorie mit ihren Neigungen einigermaßen contrastire.

Aus der Schlußscene (V. 4), welche nach Lylys eintöniger Manier die Frage, ob Shakespeare oder sein Widersacher im Princip recht hat, durch einen allegorischen Knalleffect zur definitiven Entscheidung bringen soll, wie schon meine einleitenden Bemerkungen ergeben, seien hier noch zwei Stellen wörtlich mitgetheilt, weil sie die unzweifelhaftesten Anspielungen enthalten, und damit zugleich die Richtigkeit meiner Gesammtdarstellung eclatant bestätigen. Zunächst:

Ceres. Cupid, here is Erysichthon in his former state; restore my nymphs theirs, then shall they embrace these lovers, who *wither* out their youths [1]).

Erysichthon. Honoured be mighty Cupid, that makes me love!

Protea. And me [2])!

Ceres. What, more lovers yet? I think it be impossible for Ceres to have any follow her in one hour that is not in love in the next.

Cupido. Erysichthon, be thou careful to honour Ceres, and forget not to please her nymphs u. s. w. [3]).

Später hat nun Cupido die drei Nymphen wirklich entzaubert, und sie sollen die drei foresters freien; aber noch

---

1) Der Ausdruck ist völlig unverständlich, wenn man ihn nicht mit des Theseus Worten zusammenstellt:

earthlier happy is the rose distill'd
Than that which, whithering on the virgin thorn,
Grows, lives, and dies, in single blessedness;

Worte — beiläufig bemerkt — die jeder sofort als echte Herzensworte Shakespeares erkennen wird, der sich sein trübes Schicksal vergegenwärtigt.

2) Also ohne Cupido keine Liebe und keine Darstellung der Liebe in der Kunst; denn Lezteres soll das „and me" sagen.

3) Eine offenere Abdankung wie diese ist bei einem Lyly unmöglich.

Digitized by Google

immer sträuben sie sich und Celia, welche in eine Blume verwandelt gewesen, sagt u. a.: „Well would I content myself to *bud* in the summer and to die in the winter [1]); for *more good comes of the rose than can by love;* when it is fresh it has a sweet savour; love, a sour taste; *the rose when it is old loses not his vertue;* love, when it is stale, waxes loathsome. *The rose distilled with fire yields sweet water;* love, in extremities, kindles jealousies; in the rose, however it be, there is sweetness; in love nothing but bitterness. *If men look pale,* and swear, and sigh, then, forsooth, women must yield, because men say they love, *as though our hearts were tied to their tongues*". Die Rede des Theseus: „The kinder we to give them thanks for notbing" u.s.w., welche die gewerbsmäßige Schmeichelei der Lyly, Peele, Spenser u.s.w. so scharf geißelt, wird hier ebenso gegen Shakespeare selbst ausgebeutet wie die Ermahnung des Theseus, Mids.-N's. Dr. I. 1: „Thrice blessed they that master so their blood" u.s.w., um mit äffischer Hämischkeit anzudeuten, daß Elisabeth jezt einen neuen Diener ihrer Eitelkeit gefunden, der sich auf das Schmeicheln weit besser verstehe wie Lyly, und daß deshalb die alte Lylyrose zum Plunder geworfen sei.

Die übrigen Anspielungen Lylys auf den Sommernachtstraum laßen sich nicht systematisch rubriciren; ich führe sie — so weit ich sie überhaupt bespreche — daher in derjenigen Ordnung an, die mir durch ihre Wichtigkeit geboten zu sein scheint. Da kommt denn zunächst Fidelias Klage in Betracht. An Stelle der kurzen ovidischen Verse (a. a. O. v. 771—73) hat Lyly, dem die Natur das ästhetische Zartgefühl des Maßes versagt hatte, in seiner breiten Weise eine Declamation von ermüdender Länge und Eintönigkeit gesezt, aus der ich Folgendes heraushebe: „Phoebus lamented the loss of his friend [2]), Cineras [3]) of his child; but both gods and men neglect the *change* of Fidelia,

1) Daraus muß geschloßen werden, daß Lylys Stück noch jünger ist wie Nashs Summers last Will.
2) Vrgl. Ovid., Metam. X. 162 ff.
3) Cinyras. Ovid. a. a. O. VI. 5 ff.

Digitized by Google

nay, follow her after her change[1]), to make her more miserable, so that there is nothing more hatefull than to be chast. Whose[2]) bodies are followed in the world with lust, are prosecuted in the graves with tyranny; whose minds the freer they are from vice, their bodies are in the more danger of mischief, so that they are not safe when they live, because of men's love; nor being changed, because of their hates, nor being dead because of their defaming . . . Go, ladies, tell Ceres I am that Fidelia that so long knit garlands in her honour, and *chased with a Satyre by prayer to the gods became turned to a tree*[3]) whose body

---

1) Deutlicher kann es unmöglich ausgesprochen werden, daß John Lyly selbst in der shakespeareschen Titania vor ihrer psychischen Metamorphose, seine eigene Cynthia erkannt hat.

2) Fairholt sezt vor whose nur ein Komma und zieht somit den mit „whose" beginnenden Saz mit in den vorhergehenden hinüber; außerdem schreibt er auch nicht „are" prosecuted, sondern „and" prosecuted. Beides ist indeß offenbar unmöglich. Die Worte „so that there is nothing more hateful than to be chast" sind ms. Es. wider ein Mal ein echt lylyscher Doppelsinn. „So daß nichts haßerfüllter — und haßenswerther — erscheint wie derjenige, welcher die Keuschheit zur Richtschnur nimmt, scil. Shakespeare. chast ist aber auch zugleich als Partic. praeterit. von to chase zu nehmen, und zu verstehn: „So daß keiner mehr gehaßt wird, als ein Abgedankter". Lezteres ist der Hauptsinn, auf welchen es Lyly abgesehn hat, und hieran schließt sich das Folgende aufs genauste an. Es ist das Loos, meint Lyly, daß dasjenige, was uns Vergnügen (lust) bereitet hat, mit schonungsloser Härte (tyranny) verfolgt wird, sobald wir seiner überdrüßig sind. Aber auch hier ist wider der raffinirte Ausdruck auf folgenden zweiten Hauptsinn berechnet: Diejenigen, deren Phantasieschöpfungen man eifrigst (with lust) nachgeahmt hat, verfolgt man nach ihrem Tode mit Härte, scil. indem man sie dem Heere der bösen Geister einverleibt.

3) Ovids Darstellung rechtfertigt diese Wendung in keiner Weise, sondern Lyly knüpft dabei ganz offenbar an Ovid., Metam. XV. 392—97 an. Fidelia will zu Gott gebetet haben, er möge sie in den Baum verwandeln, auf welchem der Phoenix nistet, um sich neu zu gebären. Dieses ihr Gebet ist erfüllt, und dadurch ist sie der Tötung durch den Satyr entgangen. Eben deshalb hat Lyly auch sorgfältig vermieden, im Einklange mit Ovid den Fideliabaum zur Eiche zu machen; er ist ein Baum in

Digitized by Google

now is grown over with a rough bark, and whose golden locks are covered with green leaves, yet whose kind nothing can alter, neither the fear of death nor the torments .... But, alas: I feel my last blood to come, and therefore must end my last breath. Farewell, ladies, whose lives are subject to many mischief" u. s. w.

Fidelias Schicksal geht natürlich der Ceres sehr zu Herzen; V. 1 bespricht sie daher den Fall auch mit dem allmächtigen Cupido, und scheint es nothwendig, diese Stelle hier ebenfalls herauszuheben:

Ceres. He — d. h. Erysichthon — slew most cruelly my chast Fidelia, *whose blood lies yet on the ground.*

Cupido. But *Diana has changed her blood to fresh flowers, which are to be seen on the ground*[1]).

Ceres. What honour shall he do to Ceres? What amends can he make to Fidelia?

Cupido. All Ceres' groves shall he deck with garlands, and account every tree holy[2]); *a stately monument*[3]) *shall be erected in remembrance of Fidelia,* and offer yearly sacrifice. u. s. w.

Wie ich bereits bemerkt, ist die Einleitungsscene von Love's Metamorphosis, namentlich deren Schluß, so gestaltet, daß sie an Shakespeare's Love's Labours lost IV. 3 erinnert; es kommen aber schon hier sehr bemerkenswerthe Sticheleien auch auf den Sommernachtstraum vor. Die Scene schließt folgendermaßen:

Ramis. I will hang my skutchin[4]) on this tree in honour of Ceres, and write this verse in hope of success:

Penelopen ipsam perstes, modo tempore vinces.

Montanus. I this:

---

abstracto, der bei der Aufführung sicherlich als Baum des Phoenix gekennzeichnet gewesen ist.

1) Anspielung auf das Niederfallen von Cupidos Pfeil „upon a little westren flower" in Oberons Vision.

2) Läßt ms. Es. wider erkennen, daß Love's Metamorphosis erst **nach** Nashs Summer's l. W. entstanden.

3) **Nicht** Ninny's tomb.

4) skutcheon = Wappenschild. Der Baum ist wohl der Fideliabaum.

Digitized by Google

Fructus abest, facies quum bona testa caret.
Fair faces lose their favours, if they admit no lovers.

Ramis. But why studiest thou? What wilt thou write for thy lady to read?

Silvestris. That which necessity makes me to endure, love reverence, wisdom wonder at:
Rivalem patienter habe.

Montanus. Come, let us every one to our walks, *it may be we shall them meet walking*[1]).

Die folgende Scene zeigt, daß Montanus recht gerathen, und Lyly hat die Gelegenheit benuzt noch weitere stumpfe Pfeile von seinem schlaffen Bogen abzuschießen. Ich hebe Folgendes hervor:

Niobe. Come, let us make an end, lest Ceres come and find us slack in performing that which we ow. But soft, some have been here this morning before us.

Nisa. The amorous foresters, or none; for in the woods they have eaten so mush wake-robin[2]), that they cannot sleep for love.

Celia. Alas, poor souls, *how ill love sounds in their lips, who telling a long tale of hunting think they have bewray'd a sad passion of lofe.* u. s. w.

Auch III. 1 versucht Lyly über das Gespräch des Theseus und der Hippolyta zu spotten:

Silvestris. My lute, though it have many strings, makes a sweet consent; and a lady's heart, though it harbour many fancies, should embrace but one love.

Niobe. The strings of my heart are tuned in a contrary keye to your lute, and *make as sweet harmony in discords as yours in concords.*

---

1) Die „them" sind die Nymphen. Die Worte sollen eine satirische Anspielung sein auf Titanias Worte (II. 1):
And the quaint mazes in the wanton green
For lack of treads are undistinguishable.

2) wake-robin = cuckoo-pint, Aronswurzel (Fairholt). Der Gebrauch des Wortes an dieser Stelle hat nur dann annährenden Sinn, wenn man an Shakespeares Robin Good-fellow und seine Jagd mit Lysander und Demetrius denkt. Daher auch *wake-robin.*

Digitized by Google

In derselben Scene sind auch sonst noch mannigfache Seitenhiebe auf Shakespeare versucht. So z. B.:

Niobe. Believe me, Silvestris, the only way to be mad is to be constant. Poets make their wreaths of lawrel, ladies of sundry flowers.

Silvestris. Sweet Niobe, a river running into divers brooks becomes shallow, and a mind divided into sundry affections, in the end, will have none.

Ferner:

Niobe. Why had Argus a hundred eyes, and might have seen with one?

Silvestris. Because whilst he slept with some — wie Shakespeare im Sommernachtstraum — he might wake — um seinen Vortheil zu erspähn — with some others.

Zu diesen Sticheleien auf — völlich unerweisliche — Nebenabsichten des Dichters bei Dichtung des Sommernachtstraums gehört auch noch folgende Stelle aus V. 1:

Ceres. Cupid, I yield, and they — die Nymphen — shall. But, sweet Cupid, let them not be deceived by flattery, which takes the shape of affection, nor by lust, which is clothed in the habit of love; for men have as many slights to delude as they have words to speak.

Cupido. Those that practice deceit shall perish. Cupid favours none but the faithful.

Ceres. *Well, I will go to Erysichthon and bring him before thee.*

Cupido. *Then shall thy nymphs recover their forms, so as they yield to love.*

Hierher möchte ich auch noch folgende beiden Stellen ziehn:

IV. 2, Syrene. Here comes a brave youth. — Petulius — Now, Syren, leave out nothing that may allure thy golden locks, thy entising looks, thy tuned voice, thy subtle speeche, thy fair promises, which never missed the heart of any but *Ulysses;*

und ebendaselbst:

Protea. *I am the ghost of Ulysses,* who continually hover

Digitized by Google

about these places where this Syren haunts, to save those which otherwise should be spoiled [1]). u. s. w.

Behufs der Persiflage der Worte Titanias an Bottom:

„I'll purge thy mortal grossness so,
That thou shalt like an airy spirit go",

legt Lyly der Syrene in der bezeichneten Scene auch die an Petulius gerichteten Worte in den Mund: „I am a goddess, but a lady and a virgin, whose love, if thou embrace, thou shalt live not less happy than the gods in heaven". Dieselbe Tendenz liegt auch in folgender Bitte, welche Silvestris, IV. 1, an Cupido richtet: „Let her" — seine Geliebte — „be turned to that bird that lives only by air, and dies if she touche the earth, because it is constant. The bird of Paradise". u. s. w.

Bottoms Monolog über seinen Traum, und seinen — einigermaßen an Autolycus zurückerinnernden — Entschluß, eine „Ballade" darüber zu dichten, namentlich die Schlußworte jenes Monologs: „peradventure, to make it the more gracious, I shall sing it at her death", konnte natürlich von Lyly ebensowenig ignorirt werden, wie die mannigfachen satirischen Hiebe, die ihm und seiner Clique Shakespeare in den antimaskischen Schauspielerscenen beibringt; in seiner desfallsigen — in III. 1 enthaltenen — Entgegnung zeigt sich aber die Lahmheit seines Wizes in noch weit unverhüllterer Weise wie sonst:

Silvestris. Sweet Niobe, *let us sing, and I may die with the swan.*

Niobe. It will make you sigh the more, and live with the salamich [2]).

Silvestris. Are thy tunes fire?

Niobe. Are yours death?

---

1) Hier ist auf die Seejungfrau in Oberons Vision, ja überhaupt auf diese Vision angespielt.

2) Salamander, der nach german. Aberglauben im Feuer leben kann. Lyly hat ganz offenbar den Mythus vom Phoenix im Sinne, und scheint seinem Auditorium weiß machen zu wollen, was er ganz augenscheinlich selbst entfernt nicht glaubt, daß nämlich seine erotischen Nymphengestalten durch diese Komödie phönixgleich wider auferstehn würden.

Digitized by Google

Silvestris. No; but when I have heard thy voice [1]), I am content to die.

Niobe. I will sing to content thee (Cantant).

Silvestris. Inconstant Niobe! unhappy Silvestris! yet had I rather she should love all than none; for now, though I have no certainty, yet do I find a kind of sweetness.

Ramis. Cruel Nisa, born to slaughter men!

Montanus. Coy Celia, bred up in scoffs!

Silvestris. Wavering, yet witty Niobe! But *are we all met?*

— Bottom frägt bekanntlich, III. 1, bei Beginn der Probe: Are we all met? —

Ramis. Yea, and met withal u. s. w.

Auch auf Bottoms Kuckukslied: „The finch, the *sparrow*, and the lark" u. s. w. spielt Lyly an, wie ich vermuthe, weil Shakespeare dabei nicht bloß das in der vorigen Abhandlung berührte lylysche Lied: „To whit to whoo, the owl does cry" u. s. w. in unverkennbarster Weise berücksichtigt, sondern dasselbe auch — wenigstens so weit es ihn selbst betrifft — ziemlich verständlich interpretirt hat. Lyly legt nämlich zu diesem Behufe dem Cupido im 2. Akte die Worte in den Mund: „Divine Ceres, Cupid accepts anything that comes from Ceres, which feedst *my sparrows* with ripe corn, my [2]) pigeons with wholesome seeds and honour'st my temple with chast virgins". Nebenbei scheint das „ripe corn" und „wholesome seeds" noch eine besondere Stichelei auf Titanias Worte (II. 1) sein zu sollen:

„The ploughman lost his sweat, and the *green* corn
Is rotted ere his youth attained a beard",

deren Zusammenhang mit Nashs Pierce Pennyless in der folgenden Abhandlung aufzudecken sein wird.

---

1) Anspielung auf die Handwerker-Tragikomödie.

2) John Lyly weis recht gut, daß der Venus, nicht dem Cupido, nach der antiken Mythologie die Taube heilig ist; dieser mythologische Verstoß läßt also erst recht die Absichtlichkeit der Erwähnung der Vögel hier erkennen. Was hat denn auch nach der antiken Mythologie Cupido mit den Sperlingen zu thun?

Digitized by Google

Es ist genug mit den ermüdenden Citaten aus Lyly, und ich schließe diese Abhandlung mit zwei Bemerkungen, die unter einander in keinem Zusammenhange stehn, und von denen sich nur die erste unmittelbar an die hier ventilirte Frage anschließt.

Daß Ben Jonson in seiner bekannten Elegie auf Shakespeare, welche der ersten Gesammtausgabe von Shakespeares Werken, der Folio von 1623, mit als „Commendatory Verses" vorgedruckt ist, sich nicht veranlaßt gefühlt hat, auf Shakespeares literarische Kämpfe einzugehn, ist — wie wir sehn werden — sehr erklärlich; dennoch aber enthält die Elegie einige Verse, die — ich vermuthe unter unwillkürlichem Einfluß der historischen Thatsachen — diese Kämpfe wenigstens berühren, und auch deren Resultat, soweit es den John Lyly betrifft, durch ein genaues poetisches Bild charakterisiren. Ich meine die allbekannten, oft widerholten Verse:

„. . if I thought my judgement were of years,
I should commit thee surely with thy peers [1]),
And tell, *how far thou didst our Lily outshine*,
And sporting Kid, or Marlowe's mighty line".

Der Ausdruck „outshine" scheint mir hier unwillkürlicher Ausdruck der geschichtlichen, durch die vorstehend mitgetheilten eigenen widerwilligen Zeugniße John Lylys aufs neue — ms. Es. unwiderruflich — festgestellten Thatsache zu sein, daß das Mondeslicht von Lylys Cynthiadrama vollständig vor dem heller strahlenden Lichte der shakespeareschen Poesie im Sommernachtstraume hat erbleichen müßen.

Die zweite Thatsache, auf die ich hier noch aufmerksam machen möchte, bezieht sich auf die Entstehungszeit der berühmten Liebestragödie Romeo und Julia, und deren von mir widerholt besprochene Verheißung in Robin Goodfellows Epilog zum Sommernachtstraum, insbesondere in folgenden Worten desselben:

---

1) Wohl nicht ganz unabsichtlich zweideutig; indeß in diesem Zusammenhange nur zu verstehn als: so würde ich dich mit deinen „Gefährten" zusammenstellen.

Digitized by Google

„And, as Im an honest Puck,
If we have unearned luck
Now to 'scape the serpent's tongue,
We will make amends ere long".

Daß Shakespeare in der Zeit, in welche die Angriffe John Lylys und die in den folgenden beiden Abhandlungen zu besprechenden des Thom. Nash gegen ihn fallen, keine Lust verspürt hat, mit einer Liebestragödie im Stile von Romeo und Julia vor sein Publikum zu treten, scheint mir psychologisch ebenso wahrscheinlich, wie daß er den Plan zu dieser Tragödie bereits 1590, resp. 1591 gefaßt hat; daß der Romeo in dieser Zeit aber auch wirklich noch nicht erschienen sein kann, macht besonders Nashs Polemik gegen Shakespeares Erotik in der Didotragödie gewiß, weil dieselbe, wie wir sehn werden, ganz genau die nämliche Verkezerung des großen Dramatikers zum Ziele hat, auf welche Lyly in der eben besprochenen Maskenkomödie aus ist, und weil diese Polemik denn doch wohl selbst für einen Thom. Nash eine Unmöglichkeit gewesen sein würde, wenn der Romeo damals bereits existirt hätte. Nach meinem Dafürhalten wird daher Tycho Mommsens sprachwißenschaftliches Resultat über die Entstehungszeit des Romeo (zwischen 1590—1596) [1]) durch die aufgedeckten und in den folgenden beiden Abhandlungen noch weiter aufzudeckenden geschichtlicken Thatsachen in einer nicht gering anzuschlagenden Weise bescheinigt, weil uns dieselben — aller Wahrscheinlichkeit nach — die Motive enthüllt, welche den Dichter bestimmt haben, die Tragödie zeitweilig vollständig liegen zu laßen. Nachdem hingegen Shakespeares Gemüth sich soweit erholt, daß es der Schöpfung seines Sommernachtstraums fähig war, wird sich dasselbe auch jenem tragischen Stoffe wider zugewandt haben, so daß mit dem Sommernachtstraum endlich die Tragödie entstand, oder richtiger, vollendet wurde, während die Komödie neu entstand, welche dazu bestimmt war, der historische Denkstein

1) Tycho Mommsen, Shakespeares Romeo und Julia, Oldenburg 1859, gr. 8°, Prolegomena, S. 154 f.

Digitized by Google

einer völlig neuen Periode absoluter Kunst für die englische Bühne zu werden.

Nun wird uns aber die zweit folgende Abhandlung über die Didotragödie und noch mehr die dritt folgende, welche die Beziehungen des Sommernachtstraums zu eben jener Tragödie aufdeckt, die klare psychologische Ueberzeugung gewähren, daß es ein natürliches Bedürfniß des Dichters sein mußte, der Didotragödie und den darin enthaltenen Angriffen auf ihn das verkörperte Ideal einer erotischen Tragödie gegenüber zu stellen; und diese Erkenntniß bestärkt mich bis zur Unerschütterlichkeit in der stets vertheitigten Meinung, daß die „amends", welche Robin verspricht, eben durch den Romeo geleistet werden sollen.

Der Umstand, daß die vorstehende Schlußfolgerung immerhin nur eine hypothetische Combination ist, mag manchen Shakespeareforscher abhalten, derselben irgend welchen Werth beizulegen, und zwar besonders dann, wenn er nach Durchsicht der 3. und 6. Abhandlung dieses Bandes es nicht der Mühe für werth halten sollte, darauf zurückzukommen; ich für meine Person kann indeß nur einen einzigen Einwurf dagegen erfinden, und dieser, so stark er auf den ersten Blick erscheinen mag, ist in der That völlig hinfällig.

Daß der Romeo schon erschienen gewesen, als Nash sein Sommers lezt. Willen schrieb, und also erst recht, als Lyly die Love's Metamorphosis verfaßte, darf als völlig unzweifelhaft angesehn werden. In diesen beiden Stücken findet sich an die Liebestragödie aber eben so wenig irgend welche Andeutung wie in den bisher besprochenen Stücken Lylys, im Pierce Pennyless und in der Didotragödie. Und doch greift John Lyly Shakespeares Erotik in Love's Metamorphosis noch immer von dem alten Standpunkte aus an, von welchem Nahs Angriffe in der Didotragödie unternommen waren! Schwächt das nicht meine obige Argumentation bis zur Nichtigkeit? Raubt es namentlich nicht der Zuversicht alle Berechtigung, mit welcher ich das Hauptargument für meine vorgetragene Ansicht der Nichtberücksichtigung des Romeo in der Didotragödie entnommen habe? Ich glaube doch, ganz und gar nicht. Nash befand sich,

Digitized by Google

wie wir sehn werden, in der Didotragödie in einer wesentlich anderen Lage der shakespeareschen Erotik gegenüber, wie Lyly, in einer Lage, welche selbst ihm die Art seiner Polemik zur Unmöglichkeit gemacht haben würde; Nash war implicite allerdings von Shakespeare in Love's Labours lost mit als steifer Akademiker angegriffen, deren gelehrte Dichtung nicht zum Herzen spricht, und hierfür sucht er sich an Shakespeare, dessen unaufhaltsames Aufsteigen ihm ohnehin ein Dorn im Auge war, zu rächen, indem er Shakespeares eigene Erotik als einer krankhaften, durch sein eheliches Unglück veranlaßten Gemüthsstimmung entspringend verdächtigt. Angesichts des Romeo würde ein solcher Angriff eine derartige Thorheit gewesen sein, daß Nash sich wohl gehütet haben würde, sie zu begehn; und eben deshalb kann ich nicht anders als mit größter Zuversicht schließen, daß einzig und allein die Nichtexistenz des Romeo Nashs Angriff damals noch hat als Möglichkeit erscheinen laßen. Ganz anders dagegen liegt die Sache auf Seiten John Lylys. Dieser war von Shakespeare in Oberons Vision und in der Figur der Titania angegriffen worden, die Kunst durch Herabsteigen zur empirischen Sinnlichkeit gefälscht, sich zum advocatischen Rhetor der empirischen Liebesintrigue gemacht zu haben. Ganz natürlich — wenigstens für unseren Mann natürlich — kümmerte sich dieser daher in seinem Gegenstücke um den Romeo im mindesten nicht, sondern spielte die alte Leyer ruhig weiter, die Nash in der Didotragödie so schön gestimmt hatte. Daß er sich dabei einer Fälschung schuldig gemacht, wird ihm keine schlaflose Nacht bereitet haben; literarische Verbißenheit, das kann jeder noch heute erfahren, denkt überhaupt in diesem Punkte nicht engherzig, und übt diese Künste, die nur dem Gewißenhaften Schwierigkeit machen, mit einer Virtuosität, die selbst einem John Lyly Neid erwecken könnte. Dies nur beiher. Die Zeit für John Lylys rabulistische Fälschungen war und blieb indeß vorüber — wies endlich stets bei jedem literarischen Fälscher geht. Shakespeare hatte ihn zu deutlich entlarvt als das, was er war, und heute noch jeder ist, der in seinen Fußstapfen wandelt, als einen anmaßlichen, großsprecherischen, durch die Clique allein lebenden Charlatan, der nichts weiter

Digitized by Google

verdiente, als daß man ihm die Thür wies. Und eben seine lezte bodenlos unsinnige Fälschung mochte dazu noch das Ihrige beigetragen haben. Aber — ich widerhole es — diese Fälschung läßt nicht darauf schließen, daß auch Nash in der Didotragödie bereits dasselbe Delict verübt; und deshalb ist mir diese, wie gesagt, Bürgin, daß damals der Romeo noch nicht erschienen gewesen. Denn — um dies noch ausdrücklich auszusprechen — daß Nash selbst in Sommers lezt. Willen keine Rücksicht auf den Romeo nimmt, ist nicht auffallend, weil er einen Feldzugsplan gegen Shakespeare befolgte, der ihn dies Mal nicht auf jenes Gebiet führen konnte.

Ich schließe diese Abhandlung mit der Bemerkung, daß der eigentliche Feldzug Shakespeares gegen John Lyly, Thom. Nash und ihre Genoßen mit dem entscheidenden Siege des Sommernachtstraums beendet ist. Die Lustigen Weiber sind nur noch ein nachträgliches executives Einschreiten gegen die besiegten und gefangenen Truppen, deren ohnmächtig meuterische Wuth den ihnen aufgenöthigten Frieden gern noch ein Mal brechen möchte. Wie genau aber Shakespeare diese Truppen kannte, hat er dadurch bewiesen, daß er nicht bloß ihre Meuterei vorausgesagt hat, indem er (III. 2) dem Robin die Worte in den Mund gelegt:

„As wild geese, *that the creeping fowler eye,*
Or russet-pated choughs, *many in sort,*
Rising and cawing at the gun's report,
Sever themselves, and madly sweep the sky;
So at his sight away his fellows fly,
And, at our stamp[1]*, here o'r and o'er one falls:*
He murder cries und help from Athens calls";

sondern daß er auch, z. Thl. wenigstens, die Methode vorausgesagt, wie sie sich rächen würden. Mir wenigstens ist es vollkommen glaublich, daß das zweite Hochzeitsdevice was dem Theseus von den Handwerkern angeboten wird,

---

1) Erinnert wohl nochmals an das „stamped" coin im Wintermärchen.

Digitized by Google

„The riot [1]) of the tipsy Bacchanals,
Tearing the Thracian singer in their rage",

mit darauf berechnet ist, die Art vorauszusagen, wie John Lyly und Genoßen den Ovid plündern würden, um ein Rachedevice, nach Art der lylyschen Love's Metamorphosis gegen ihn zusammen zu zimmern [2]).

---

1) Hier = „a company or body of men". (Halliwell).

2) Das schließt aber nicht aus, daß im übrigen die ersten drei Nummern des Programms zu Theseus Hochzeitsfeier diejenige historisch allegorische Bedeutung haben, die ich denselben, Sh. d. Kpfr. II. 474 ff., zugesprochen habe; nur möchte ich jezt das 1. und 2. Programmstück dahin deuten, daß die Bacchanals und der athenische Eunuche im Grunde dieselben sind, obwohl lezterer gewiß hauptsächlich auf Lyly gemünzt ist; daß also unter dem Eunuchengesange nur eine andere Seite der Thätigkeit dieser Leute gemeint ist wie unter dem bacchantischen „riot"; der Eunuchengesang hat die sogen. Entertainments im Auge, das „riot" dagegen die eigentlichen Theaterstücke. Daß die dritte Nummer auf Spensers Elegie geht, ist zweifellos.

Digitized by Google

Thomas Nashs Angriffe auf Shakespeare im Pierce Pennyless und in der Didotragödie.

I.

Pierce Pennyless.

Höchst bedeutende Autoritäten der Shakespeareforschung haben sich dahin ausgesprochen, daß eine gewiße Stelle des 1592 zwei Mal aufgelegten Pamphlets „Pierce Peniless's Supplication to the Devil. By Thomas Nash" eine entschiedene Anerkennung Shakespeares als Dichter der Historie „Henry VI" enthalte, wogegen bisher noch niemand mit der Behauptung hervorgetreten ist, daß auch diese Schrift des von den Engländern so höchlich gepriesenen Satirikers Angriffe, geschweige denn erhebliche Angriffe gegen Shakespeare enthalte. Da ich nun im Begriffe stehe, die leztere Thatsache nachzuweisen, so sollte ich mich vielleicht erst mit der ersteren auseinandersezen, weil — anscheinend — beide Thatsachen nicht wohl neben einander bestehen können. Ich habe indeß vorgezogen, die erstere Annahme vorläufig zu ignoriren, um dem Leser jedes ungerechte Vorurtheil fern zu halten. Zu diesem Verfahren bestimmt mich auch noch ein zweiter Grund. Es ist mir wünschenswerth, den Pierce Pennyless zugleich zu dem Nachweise zu benuzen, daß man in Nashs Kreisen überhaupt keine Ahnung von einem ästhetischen Principe gehabt hat, und diejenige Stelle, welche bei der Frage, ob das nashsche Pamphlet eine Anerkennung Shakespeares als Historiendichter enthalte, in Betracht kommt, bildet einen Theil einer der beiden Passagen des Pamphlets, welche eben den unwiderleglichen Nachweis liefern, daß die Shakespearevorschule, wenigstens die Clique Lyly-Nash, nicht etwa bloß praktisch unfähig gewesen ist, richtige ästhetische Principien durchzuführen, sondern auch theoretisch grundfalsche Anschauungen über Aesthetik gehabt hat. Wollte ich mich also schon hier auf die Erörterung der Frage nach etwaniger Anerkennung Shakespeares im Pierce

Digitized by Google

Pennyless einlaßen, so würde ich zu lästigen Widerholungen gezwungen sein, die ich bei der jezigen Anordnung des Stoffs auf die einfachste Weise vermeide.

Es wird mindestens nicht abwege sein, wenn ich meine Erörterungen über den Pierce Pennyless mit einer allgemeinen Anmerkung über die Stellung des Thomas Nash in der Literargeschichte der englischen Dichtkunst überhaupt beginne. Die Untersuchungen über diesen von Hause aus offenbar gut beanlagten, dem späteren Ben Jonson auffallend nahe verwandten, wenngleich von Jonson ms. Es. in der Capacität überbotenen Kopf sind so sporadisch und lückenhaft geführt, daß man kein klares Bild über ihn und seine Richtung erhält; ein Uebelstand, der sich namentlich in der Shakespeareforschung vielfach als äußerst störendes Hinderniß bemerkbar macht. Gewöhnlich wird er — und zwar nicht sowohl auf Grund seiner Schriften, als vielmehr angesichts gewißer biographischer Ueberlieferungen — als Hauptanhänger einer neueren Schule bezeichnet, welcher man den Namen „greene-marlowesche“ giebt. Indeß so wenig überhaupt von einer greene-marloweschen Schule gesprochen werden kann, so wenig, ja noch viel weniger ist die Einreihung Nashs in dieselbe berechtigt. Die Sache liegt vielmehr folgendermaßen. Das öffentliche Kunstdrama Englands hat seine Wiege in den Universitäten; dort hat John Lyly seine erste Schule erhalten, und er muß als der eigentliche Begründer des öffentlichen Kunstdramas in England bezeichnet werden; und zwar ist er es dadurch geworden, daß er das Drama seines Vorgängers, des elisabethanischen Hofpoeten Rich. Edwards nach akademischen Grundsäzen umgestaltet. Diese Umgestaltung aber war durchaus keine organische, sondern eine rein mechanische; denn sie bestand in nichts weiter, als daß Lyly seine auf der Universität erworbene Belesenheit in der antiken Literatur, namentlich in Ovid und Plinius, und die daraus folgende Kenntniß der antiken Mythologie, benuzte dem Hofdrama ein äußerliches „classisches“, d. h. akademisches Gepräge zu geben, gleichzeitig aber diese Hülle — ebenfalls mindestens theilweis im Sinne des akademischen Geschmacks — benuzte zu allegorischen Anspielungen auf die Gegenwart, oder gar zu detaillirt ausgesponnener tendentiöser Darstellung

Digitized by Google

wirklicher Begebenheiten. Diese Kunstform, welche bei Lyly bald genug das specifische Gepräge der maskenhaften „Cynthiakomödie“ annahm, eignete sich auch George Peele an, der nicht lange nach Lyly in London sich niedergelaßen haben muß, und auch Rob. Greene — ebenfalls noch ein Vorgänger Marlowes — schloß sich dieser Richtung, wenn auch nicht mit solcher Ausschließlichkeit an. In Folge der Entstehung eines gewerbs- und berufsmäßigen Schauspielerstandes hatte sich nämlich inzwischen auch ein öffentliches Volksdrama dem öffentlichen akademischen zur Seite gestellt, welches seine Hauptnahrung (bestehend in Jigs u. s. w.) zweifellos von den Schauspielern selbst erhielt, für welches aber auch Rob. Greene — ausweislich des Groatsworth of Wit — thätig war, und welches — beiläufig bemerkt — den Puritanern theils vielen gerechten, theils aber auch — literarisch betrachtet — sehr ungerechten Anstoß gab, weil es die alten Mysterien und Moralitäten verdrängte. In dieser Lage fand Christopher Marlowe bei seinem Auftreten die Sache, und er gab ihr sofort eine andere Wendung durch seinen „Great Tamburlaine“ (wahrscheinlich 1584), indem er, das lylysche akademische Drama nicht weniger wie das stofflich und formal verkümmerte Volksdrama zurückweisend, die Bühne zu bedeutender Action aufrief. Der berühmte Prolog, welcher diese Tendenz ausspricht, lautet:

„From jigging veins of rhyming *mother-wits,*
And such conceits as clownage keeps in play,
We'll lead you to the stately tent of war,
Where you shall hear the Scythian Tamburlaine
Threatening the world with high astounding terms,
And scorning kingdoms with his conquering sword.
View but his picture in this tragic glass,
And then applaud his fortune as you please“.

Greene kam dadurch in eine üble Lage, weil er diesen pathetischen Ansprüchen auf die Bühne nicht gewachsen war, und machte seinem Herzen über diesen Verdruß in einem Angriff auf den Blankvers Luft, obwohl dieser für ihn als Akademiker nichts neues gewesen sein kann, und auch — meiner festen Ueberzeugung nach — schon vor dem Tamburlaine von ihm Stücke — mindestens theilweis — im Blank-

Digitized by Google

vers geschrieben sind. Sein Unmuth half ihm indeß nichts; er mußte sich der neuen Wendung anschließen, obwohl er seinem specifischen Talente nach sichtlich mehr jener akademischen, von Lyly inaugurirten Richtung angehörte, welcher Marlowes That ein Halt zu gebieten schien, wie sein Donnerwort das Volksdrama niederzuschmettern [1]). Peele blieb

1) Dieses Hineingedrängtwerden Greenes in eine ihm fremde Richtung scheint mir der Grund zu sein, weshalb seinen Dramen so all und jede charakteristische Originalität fehlt.

Ich muß mir gestatten, wenigstens hier in der Note auf eine sehr abweichende Darstellung des Entwicklungsverhältnißes, welches die Namen Rob. Greene und Christopher Marlowe für das englische Nationaldrama bezeichnen, einzugehen, welche A. Mézières, Prédécesseurs et contemporains de Shakespeare, 2. édit., Paris 1864, S. 100 ff. giebt. Dieser französische Gelehrte sagt zuvörderst (S. 100): „Une des premières tendances de ce drama national, ce fut de s'attacher à des sujets réels en mettant sur la scène des évènements qui avaient eu du retentissement en Angleterre" — wie z. B. die Geschichte des Königs Cambyses? — „et dont le souvenir restaient encore dans toutes les mémoires ... Il se forma ainsi une sorte de *tragédie bourgeoise* qu' il ne faut pas confondre avec une tragédie prosaique — car au contraire, la poésie y débordait (?) — mais je l'apelle bourgeoise, parcequ' elle écartait les grands faits de l'histoire ancienne ou moderne pour s'occuper d'infortunes récentes arrivées à de simples particuliers". Diese mystische „tragédie bourgeoise" müßte nach der weiteren Darstellung dieses Gelehrten das eigentliche Werk Greenes gewesen sein. Derselbe fährt nämlich S. 113 ff. also fort: „Dans sa courte carrière Marlowe a fait faire un grand pas à l'art dramatique. Il a consacré, d'une manière définitive, l'alliance du drame et de la poésie, en employant sur la scène le vers blanc" — jedenfalls sehr zweifelhaft — „dont l'usage donnait au dramaturge la même faculté qu' au poëte lyrique, et lui permettait de varier indéfiniment les effets et les mouvements poétiques de son style. Avec le vers blanc la langue du théatre acquit autant de souplesse" — das kann man recht deutlich an den alten akademischen, im Blancvers geschriebenen Dramen, wie Tancred und Gismonda studiren! Vergl. Sh. d. Kpfr. I, 154 ff. N. 1 — „et de liberté que cette de l'ode" — Gattungen, die sich gar nicht vergleichen laßen! — „avantage qu' elle eût peut-être attendu long temps sans Marlowe. Car, avant lui, on ne connaissait guère que la prose qui est l'antipode du lyrisme" — aber nicht der Dramatik! — „et la poésie rimée qui aboutit nicessairement à la monotonie". (Und der

Digitized by Google

zwar von Marlowes Sturmeswehen ebenfalls nicht ganz unberührt; in der Hauptsache aber ist er doch immer lylyscher Akademiker geblieben.

---

akademische Blankvers?) „.... Ce fut son Tamerlan qui accomplit la révolution. Il lança cette pièce comme un défi au milieu des tâtonnements des dramaturges; il étonna et effraya de vieux préjugés (?), il souleva même une véritable tempête dans le camp des critiques" (?? Außer den im Texte erwähnten, gewiß sehr zahmen Angriffen auf den Blankvers, von denen es überhaupt noch bezweifelt werden kann, ob sie sich gegen Marlowe richten, ist — mir wenigstens — nicht das Geringste von dieser „tempête" bekannt geworden); „mais le peuple fut pour lui; tout Londres alla voir jouer son oeuvre et, à partir de ce moment, la cause du vers blanc, qui était celle de la poésie au théatre (??), fut gagnée. La tragédie qui renouvelait ainsi la forme extérieure du drame anglais et qui par la même lui préparait une destinée nouvelle, Tamerlan le Grand, n'est cependant un chef-d'oeuvre" u. s. w. Diese Darstellung macht ms. Es. einen doppelten Fehler, von denen der eine entschieden auf collierschen Einfluß zurückzuführen ist, während ich den anderen daraus erklären möchte, daß der französische Gelehrte zu sehr mit seiner Phantasie da nachhilft, wo es ihm — und nicht bloß ihm, sondern uns allen — an positiver, quellenmäßiger Kenntniß gebricht. Der erstere Fehler besteht darin, daß er der Einführung des Blankverses eine über alle Gebühr große Bedeutung für das englische Drama beilegt. Nicht dieses Ereigniß, von dem es, wie gesagt, überhaupt höchst zweifelhaft ist, ob man es just dem Marlowe gut zu schreiben hat, hat den Anstoß gegeben, daß das englische Drama plötzlich sein Haupt stolz zu erheben begann, sondern der Umstand, daß ihm Marlowe, und zwar unfraglich durch seinen Tamerlan, plötzlich einen hoch strebenden, grandiosen Geist einhauchte, welcher die bisherigen „Nugae", d. h. philisterhafte Trivialitäten, verschmähend, die Welt im Großen, die gewaltigeren Triebfedern des Menschenlebens zu erfaßen, und uns in unserer innersten Menschheit zu bewegen begann. Das eben war es, was Rob. Greene, und noch viel weniger George Peele nicht hatte leisten können; es war eine Anregung, die nothwendig von einem feurigeren Geiste ausgehn mußte. Hätte Marlowe mehr wahre Herzenswärme und Gemüthstiefe gehabt, hätte er also die Fähigkeit beseßen, sich die nöthige moralische Herrschaft über seine titanisch brausende Sinnlichkeit zu verschaffen, so würde unfraglich nach diesem stürmischen Ausgange ihm der Beruf des englischen Bühnenreformators zugefallen sein; so aber richtete er nur eine Revolution an, deren Sturm-

Digitized by Google

Thomas Nash, der etwa 1589 seine Schriftstellerlaufbahn in London begann, fand unter den Dramatikern, denen

---

wellen noch wogten, als der eigentliche Retter, Shakespeare, kam, dessen weit zähere Natur das marlowesche Ziel mit unausgesetztem Fleiße und sich stets gleich bleibender, moralischer Energie verfolgte und endlich auch erreichte. Der zweite Fehler, welchen Mézières ms. Es. in seiner Darstellung macht, ist daß er das vormarlowesche Volksdrama als „tragédie bourgeoise" zu kategorisiren und zu charakterisiren sucht. Hierfür fehlt nicht mehr wie jede thatsächliche Berechtigung. Die chaotischen Anfänge eines Volksdramas laßen überhaupt keine logische Classification zu; es sind eben „Anfänge", „tâtonnements", wie Mézières später richtig sagt; man dramatisirt lediglich von stofflichen Gesichtspunkten aus; und zwar nicht von jenen „bürgerlichen" Gesichtspunkten, die Mézières Phantasie in das vormarlowesche Volksdrama hineinträgt, sondern lediglich und ganz allgemein von dem Gesichtspunkte aus, die Schaulust seines Publicums zu befriedigen. Die Schauspieler haben sich zu diesem Zwecke ihre eigenen Formen geschaffen, bei denen das Jig eine eminente Rolle spielt; und die Akademiker bringen ihre Form von der Universität mit; beiden aber ist die Form durchaus Nebensache. Daß auch Marlowe noch auf diesem vorästhetischen, rein stofflichen Standpunkte steht, beweist nicht bloß jedes Wort seines Prologs zum Tamerlan, sondern auch jedes einzelne seiner Stücke; und mich deucht, der auffallende Umstand ist ebenfalls aus diesem streng stofflichen Standpunkte Marlowes zu erklären, daß sein Dramaturgenleben keinen wahren Entwicklungsfortschritt aufweist, ja daß es selbst zweifelhaft ist, ob er sich in der technischen Routine vervollkommet hat; eine Frage freilich, bei welcher sein gesammter, offenbar wenig gezügelter Lebenswandel ein großes Wort mitspricht. Ich bin daher nach reiflichster Ueberlegung nicht im Stande den Fortschritt, welchen das englische Drama durch Marlowe gemacht hat, anders als sehr allgemein dahin zu bezeichnen, daß Marlowe es gewesen, der den Impuls zu stofflicher „Großartigkeit" gegeben.

Klein, Gesch. d. engl. Dramas, II. 405, Note, sagt: „Greene und Genoßen arbeiten noch im angelsächsischen didaktisch moralischen, bürgerlichen Stil; mit Marlowe beginnt, unserer Ansicht nach, im englischen Drama die normanische aristokratische Kunstform". Ich müßte mich sehr täuschen, wenn diese Bemerkung nicht eine bloße Variation der mézièresschen Idee wäre; jedenfalls gilt das, was gegen diese zu sagen, auch gegen Klein; nur daß hier noch der besondere Fehler begangen ist, bürgerlich und angelsächsisch, aristokratisch und normannisch

Digitized by Google

er sich anschloß, nach vorstehenden Auseinandersezungen, zwei Richtungen vor: die streng akademische lylysche und die marlowesche reformirende; nicht dieser lezteren, sondern ausschließlich der ersteren, hat er sich aber angeschloßen; und ich vermuthe sogar sehr dringend, daß er persönlich nichts weniger als gut Freund mit Marlowe gewesen [1]). Nash — vielleicht grade weil er von der Univer-

---

zu identificiren. Es sollte Kleinen wohl schwer geworden sein, zu irgend einer Zeit, eine besondere angelsächsische und normannische Literatur in England neben einander nachzuweisen.

1) Drei Umstände scheinen mir das zu beweisen. Zunächst die Beschuldigung in der — meiner festen Ueberzeugung nach von Nash herrührenden — Groatsworth-Invective, Marlowe sei Atheist, sowie die deutliche Anspielung auf seinen Macchavellismus. Ferner — und in Verbindung hiermit erst recht — folgende Stelle des Pierce Pennyless (Colliers Ausgabe, S. 68): „Under hypocrisy" — scil. I understand — „all *Macchiavellism*, puritanism" u. s. w. Drittens Chettles Haltung gegen Marlowe in Sachen der Groatsworth-Invective (in der bekannten Vorrede z. Kindhart, wo er erklärt, es läge ihm nichts an Marlowes Bekanntschaft). Chettle gehört unfraglich zu den Anhängern Nashs. Vielleicht darf auch auf den Umstand aufmerksam gemacht werden, daß Nash dem Rob. Greene in seinem — wie gesagt, nicht ganz ausgemachten — Angriffe auf Marlowe in Sachen des Blankverses secundirt hat. Wie es unter diesen Verhältnißen zu erklären, daß sich Nash dennoch aus Marlowes Nachlaß das Manuscript der Didotragödie zu verschaffen gewußt, weis ich nicht zu sagen.

Die oben im Texte charakterisirte Stellung Nashs in der Geschichte der englischen Literatur hat — glaube ich — keiner gründlicher verkannt, wie der bereits erwähnte französische Forscher A. Mézières, der sich (a. a. O. S. 97) ganz verwundert zeigt, daß dieser „mordant écrivain, qui devait quelques années plus tárd soulever une tempête par sa comédie de d'Ile des Chiens, payer de la prison la liberté de son langage et faire fermer le théatre qui avait eu l'audace de jouer sa pièce", eine Hofkomödie wie Sommers l. W. habe schreiben können. Von der satirischen Tendenz dieser Komödie hat Mézières, der darüber überhaupt keine eigenen Studien gemacht zu haben scheint, natürlich ebenso wenig Kenntniß wie sein anscheinender Gewährsmann Collier; sie ist ihm nichts als ein „détestable calembour". Daß Nash mindestens Mitverfaßer eines zweiten im Hofstil gehaltenen Dramas, der Didotragödie ist, erwähnt Mézières gar nicht; und daß die Hundsinsel in gleichem Stile gehalten sein dürfte, scheint

Digitized by Google

sität relegirt war — steckt (höchst ähnlich dem Jonson) stets in brusquester Weise den classisch gebildeten Akademiker heraus; und daraus erklärt sich denn auch die eigenthümliche Stellung, welche er im Pierce Pennyless dem John Lyly gegenüber einnimmt. Wir werden uns überzeugen, daß Nash nicht allein genau dieselben Stücke von Shakespeare aufs Korn nimmt, welche Lyly im Midas durchgehechelt hat, also den Hamlet, das Wintermärchen, und zwar dies vor allen, und endlich Love's Labours lost, sondern Lylys Midas ist auch eine förmliche Vorarbeit für seine satirischen Ausfälle, wie umgekehrt wider Lylys Mutter Bumby an vielen Stellen durch Nashs Pamphlet geleitet erscheint. Es verdient dies um so größere Beachtung, weil Shakespeare an mehreren Stellen seines Sommernachtstraums und — wie ich zeigen werde — durch die Composition der Lustigen Weiber es sehr bestimmt ausspricht, daß ihm eine ganze Clique von Widersachern gegenüber steht. Daß der Dritte in diesem Bunde eben der Akademiker George Peele ist, werde ich im II. Bande dieses Werks plausibel zu machen suchen, und ich bedaure nur, daß es mir bisher nicht gelungen ist, ein bestimmtes Document aufzutreiben, welches meinen Verdacht gegen Peele quellenmäßig constatirt [1]).

---

er ebenfalls nicht erwogen zu haben. Wesentlich in dieser Stilart ist auch das „Lookingglass for London and England" gehalten, an welchem ich schon in meinem Shakespeare der Kämpfer dem Nash einen starken Urheberantheil vindicirt habe. Ich fühle mich jezt in dieser Ansicht noch mehr bestärkt, weil der Prophet Jonas in jener Komödie eine Persiflage des falschen astrologischen Wetterpropheten Harvey zu sein scheint, über den auch Lyly in der Mutter Bumby herzieht, wie ich gezeigt habe, und den der tapfere Nash auch im vorliegenden Pamphlet wider wacker anschnauzt.

1) Ich wüßte wohl ein solches Document, nämlich die — mit der Didotragödie ungefähr gleichzeitige — Schlacht bei Alcazar, die ebenso wie Greenes König Alphons ihre Spize gegen Shakespeare zu richten scheint, und wohl durch Greenes Stück mit angeregt ist. Da indeß Peeles Verfaßerschaft zu diesem Stücke nicht absolut sicher ist, so habe ich keine Lust, den ermüdenden Nachweis der vorstehenden Behauptung zu führen.

Digitized by Google

Der geduldige Leser möge mir hier noch eine Zwischenbemerkung gestatten. Sh. d. Kpfr., II. 492 ff., habe ich nachzuweisen gesucht, daß Edm. Spenser den Shakespeare in seiner Elegie „The Tears of the Muses" unter dem Namen „pleasant Willy" als den zukünftigen Reformator des englischen Dramas feiert, und im Colin Clout unter der Maske des Aetion — mit Rücksicht auf den Sommernachtstraum — als den wirklichen Reformator der englischen Bühne. Das Stück, welches vornehmlich jene hohen Erwartungen in Spenser erzeugt hatte, ist, wie bereits S. 34 bemerkt, eben das Wintermärchen. Nach dem, was ich hier über die Kämpfe der Akademiker vorauf geschickt habe, möchte man nun vielleicht doch wider daran zweifeln; indeß gewiß mit großem Unrecht. Spenser ist nämlich der Freund Gabriel Harveys gewesen, welcher ihm den großen Dienst erwiesen, ihn bei seinem ehemaligen Hauptgönner, dem Arkadier Phil. Sidney einzuführen. (Vergl. Klein, a. a. O. II. 813 ff.) Er steht daher auch dem John Lyly in keiner Weise persönlich nahe, sondern hat unverkennbar selbst ein nichts weniger als freundliches Auge auf Lyly geworfen. Die Art, wie Spenser im Colin Clout von Lyly spricht, scheint mir auch nicht eben freundschaftliche Gefühle für diesen zu verrathen [1]). Auch ist es ja bekannte Thatsache, daß Lyly von dem Haupte der Arkadier, von Phil. Sidney, in seiner Lady of the May in ähnlicher Weise verspottet ist, wie von Shakespeare (unter der Maske des Schulmeisters Holofernes) in Love's L. l. Ueberdies aber liefert Pierce Pennyless (S. 90) den ziemlich klaren Beweis, daß zwischen der nashschen Clique und Spenser eine gewiße Disharmonie obgewaltet. Ich wenigstens bin außer Stande das hyperbolische Eulogium jener Stelle auf den fabulosen und apocryphen „Amyntas" für etwas anderes zu halten als eine — übrigens nicht übermäßig geistreiche — Persiflage der eulogischen Manier Spensers [2]). Unter solchen Umständen

1) Vergl. Sh. d. Kpfr. a. a. O., S. 505 f.

2) Und zwar insbesondere der dem Nash sicher verhaßten Tears of the Muses, Stanza 95—98 (Sh. d. Kpfr. II. 467); ein Umstand, der es um so erklärlicher macht, daß Shakespeare nachmals in Titanias Witterungsklage (II. 1) die Vorwürfe, welche Spenser den Marlowe, Greene und Nash macht, bestätigt. Vergl.

Digitized by Google

hat es gewiß nichts unglaubliches, daß Spenser sich durch die Angriffe Shakespeares auf Lyly und umgekehrt in keiner Weise in seiner Schäzung des hoffnungsvollen Dichters hat beeinflußen laßen; und zwar um so weniger, wenn man erwägt — was doch Lylys Midas völlig zweifellos macht — daß derselbe damals bereits imposante Connexionen hatte; eine Thatsache, auf die auch der moralische Pierce Pennyless mit recht saurer Miene schel sieht. Ueberdies aber dürfen wir bei dem ganzen Streite mit Shakespeare nicht vergeßen, daß derselbe auf Seiten der Akademiker mit einer so persönlichen Gehäßigkeit geführt wurde, daß ein nur einigermaßen unparteiischer Unbetheiligter sich dadurch unmöglich zu diesen hingezogen fühlen konnte; und zwar um so weniger, wenn der Streit — wie doch die Faßung der betreffenden Passage des Wintermärchens dringendst vermuthen läßt — nicht von Shakespeare, sondern von Lyly und Nash ausgegangen sein sollte.

Nun zur Sache.

Gleich zu Anfang des Pierce Pennyless (nach der collierschen Ausgabe S. 8) begegnet folgender höhnischer,

---

Sh. d. Kpfr. II, 469—74. An dieser Auffaßung der in Rede stehenden Stelle des Pierce Pennyless muß ich auch dem Collier gegenüber unbedingt fest halten, nach welchem Nashs Amyntas eine wirkliche Person, und zwar derselbe Graf Ferd. v. Derby sein soll, auf den die Engländer fälschlich auch den Amyntas in Spensers Colin Clout gedeutet haben. Vergl. Sh. d. Kpfr. a. a. O., S. 507, bes. N. 2. Denn da Collier in seiner betreffenden Note zu P. P. a. a. O. keinerlei Thatsachen zur Begründung seiner Ansicht anführt, so sehe ich keinerlei Veranlaßung dieselbe für etwas mehr als willkürliche Supposition zu nehmen, während Nashs utrirte Form meine Ansicht von selbst rechtfertigt. Unten werden wir übrigens sehen, daß Nash dem Phil. Sidney sein Lob spendet; wir dürfen also das im Text Gesagte nicht über Spensers Person ausdehnen, der vielleicht der nashschen Clique, vorzugsweis dem Lyly, etwas zu sehr in ihr Handwerk pfuschte. Wie weit Sidneys Lob dem Nash vom Herzen kommt, wie weit es nur „guter Ton" ist, brauchen wir nicht zu untersuchen. Wie unberechtigt aber auch Nash war, über die Schmeichelei gegen Elisabeth zu spotten, dafür hier nur ein kurzes Beispiel. P. P. S. 64, heißt es bei Besprechung der „lechery": „The court I dare not touch; but surely there (as in the heavens) be many falling stars, and but one true Diana".

Digitized by Google

des lebhaftesten an die Groatsworth-Invective erinnernder Ausfall gegen das Wintermärchen und Love's Labours lost, der zugleich den Nash recht deutlich in seiner affectirten akademischen Dünkelhaftigkeit zeigt:

„This is the lamentable condition of our times, that men of art must seek alms of cormorants [1]), and those that deserve best be kept under by dunces [2]), who count it a policy to keep them bare, because they should follow their books the better [3]); thinking belike, that, as preferment has made themselves idle, that were erst painful in meaner places [4]), so it would likewese slacken [5]) the endeavours of these students that as yet strive to excel in hope of advancement. A good policy to suppress superfluous liberality; but had it been practiced when they were promoted, the yeomanry of the realm had been

---

1) Halliw. cormorant = servant. So hier; unter den cormorants sind die königlichen Schauspieler, the Queene's „Servants" gemeint. Es handelt sich also genau um dieselbe Klage wie in der Groatsworth-Invective.

2) Schöpse.

3) Maliciöse Anspielung auf das Verhältniß von Shakespeares Wintermärchen zu Greenes Pandosto. Die Worte sagen: welche es für sehr zweckmäßig halten, sich in ihrer Armseligkeit zu erhalten (to keep them = themselves bare), weil sie dann gezwungen sind (should = shall) ihren Quellen (books) desto getreuer zu folgen. Wir werden später eine noch deutlichere und noch maliciösere derartige Anspielung kennen lernen. Halliwell, Dict. s. v. bare, Nr. 1, läßt mich dringend vermuthen, daß das „to keep them bare" auch noch eine Anspielung auf Shakespeares eheliches Unglück einschließt, und das würde die Stichelei erst vollständig machen im lylyschen Sinne.

4) Man erinnere sich an die desfallsigen Sticheleien auf Shakespeares Vergangenheit in dem Brief Nashs an die Herrn Studenten, welcher Greenes Menaphon vorgesezt ist.

5) Halliw. to slacken = to fall in prise. Nash sagt: Wie Beliebtheit (preferment) gewiße Leute, welche erst in untergeordneterer Stellung ein mühevolles Dasein gefristet, faul (und dünkelhaft = idle) gemacht hat, so glauben sie vielleicht, daß dieses ihr Verfahren (it — vergl. die vorige Note) die Bemühungen derjenigen Akademiker (students = scholars) entwerthen werde, welche sich noch immer abmühn in der (vergeblichen) Hoffnung, auch vorwärts zu kommen.

Digitized by Google

better to pass than it is [1]), and one droane should not have driven so many bees from their honey-combs. Ay, I will give losers leave [2]) to talk; it is no matter what sic probo and his pennyless companions prate," u.s.w.

---

1) yeomanry bildet hier offenbar den Gegensaz zu cormorants. Gemeint sind damit die Akademiker in freier Stellung wie Nash selbst, Greene und Marlowe. to pass better = ein besseres Fortkommen haben.

2) loser steht hier im Sinne von „Verlierer" im Spiel. Nash sagt: Nun, ich will Verlierer ruhig reden laßen; es liegt nichts daran, was Sic Probo und seine Genoßen von Habenichts schwazen.

Wie kommt Nash aber zu der eigenthümlichen Ausdrucksweise „I will *losers leave* to talk"? Halliwell bemerkt s. v. losers: „„So losers may have leave to speak"", 2 Henry VI, III. 1." — Worte Glosters (182) — „It has escaped the notice of the commentators *that this is a common proverb*. S. my notes to the First Sketches of Henry VI, p. 93. It occurs in Stephens' Essays and Characters, 2. edit. 1615, p. 50". Leider steht mir das allegirte Werk Halliwells nicht zu Gebote, so daß ich außer Stande bin, seine Behauptung, die Phrase sei sprichwörtlich, zu controliren; so viel aber scheint mir unumstößlich fest zu stehen, daß die Sprichwörtlichkeit der Phrase allein ihren Gebrauch in unserer Stelle des Pierce Pennyless nicht erklärt. Zunächst ist es dabei evident auf den allitterirenden Anklang an Love's Labours lost abgesehn, wie ja ähnliches auch in Lylys Midas vorkommt. Dadurch wird dann die Person des „Sic Probo" genauer bestimmt. Es ist das kein anderer als eben der Dichter von Love's Labours lost, das ja seine Spize gegen die Akademiker richtet, wie ich bereits bemerkt habe. Nash aber sucht „Sic Probo" mit dem höhnischen Worte: I will *losers* leave to talk abzufertigen, indem er darauf stichelt, daß Shakespeare in Wahrheit love's labours *lost* habe, und eben dadurch in seine jezige Carrière hineingedrängt sei. Aehnliche Sticheleien werden wir noch mehrfach im Pierce Pennyless finden.

Zum Schluß dieser Note möchte ich den Leser noch dringend auffordern, ein Mal in recht sorgfältige Erwägung zu ziehen, wie vollkommen diese Stelle mit demjenigen Theile der Groatsworth-invective, der sich gegen Shakespeare richtet, übereinstimmt. Dergleichen Stellen enthält aber Pierce Pennyless noch mehrere, z. Thl. sogar noch frappantere; und da nun die 1. Auflage dieses Pamphlets, welche bereits alle diese Stellen enthielt, dem Groatsworth vorauf gegangen war, war es da nicht durchaus natürlich, daß Shakespeare sofort auf den Gedanken kam, daß die

Digitized by Google

Eine weitere Anspielung auf Love's Labours lost und Wintermärchen, bei welcher widerum der Einfluß von Lylys Midas unverkennbar ist, die auch bereits eine höchst gehäßige Stichelei auf Shakespeares eheliches Unglück enthält, und sichtlich auf Mutter Bumby eingewirkt hat, findet sich S. 14, wo die Wohnung der Raubsucht (Greediness) in folgender Weise beschrieben wird:

„Famine, Lent[1]), and Desolation, set in onionskind[2]) jackets before the door of his indurance[3]), as a chorus in tragedy of Hospitality, to tell Hunger and Poverty, there's no relief for them there; and in the inner part of this ugly habitation stands Greediness, prepared to devour all that enter, attired in a capouch of written parchment[4]); buttoned down before with labels of wax, and lined[5]) with sheep-fells for warmness[6]): his cap

---

Groatsworthinvective von keinem anderen als von Nash herrühre? War es aber — frage ich weiter — nicht ebenfalls durchaus natürlich, daß Shakespeare Nashs Reinigungseid gegenüber seinen Verdacht strengstens fest hielt, wenn sich später bei Marlowes Tode ein ganz ähnlicher Fall widerholte, wo Nash wider nachgelaßenes Manuscript eines Vorgängers von Shakespeare benuzte, um die schwersten Insulten gegen Shakespeare hinein zu dichten? Daß dieser Fall wirklich eingetreten, wird aber die folgende Abhandlung lehren.

1) Fasten; aber auch „Leihe" (Halliw.). Lezteres, wie es scheint, hier ebenfalls mit Rücks. a. d. Wintermärchen.

2) Zweideutig. Scheint andeuten zu sollen, daß jene drei Thorwächter Krokodilsthränen weinen, Heuchler sind.

3) Gemeint ist Wohnung, die Burg, worin die Raubsucht „ausdauernd" sich behauptet.

4) In dem Briefe an die Studenten stichelt Nash bereits, daß Shakespeare, auf den diese Stelle, wie sich sofort zur Evidenz zeigen wird, ganz sicher geht, Clerk bei einem Notar gewesen, bevor er zur Bühne übergegangen. Darauf geht auch diese Stichelei. Der Dichter wird dargestellt in einer Kutte bestehend aus Notariatsurkunden. Daher auch das „buttoned down before with labels of wax". Ob nicht sonst noch eine andere Stichelei in den Worten steckt, wird sich weiter unten zeigen.

5) fell = Mausefalle und Fell (Halliw.). Hier in beiden Bedeutungen. „lined with sheep-fells" = mit Schafpelzen gefüttert, aber auch mit Schafsfellen ausgestopft. Nash stichelt wider auf das Wintermärchen.

6) Man beachte: „warmness", nicht wie regelmäßig „warmth".

Digitized by Google

fured with catskins, after the Moscovie fashion,[1]) and all to be tasseled with angle-hooks, instead of aglets[2]), ready to catch hold all those to whom he shows any humbleness[3]). For his breeches, they were made of lists of broad clothes[4]), which he had by letters patents assured him and his heirs, to the utter overthrow of bow-cases and cushion-makers[5]), and bombasted they were like

---

warm bedeutet nach Halliw., genau wie in unserem deutschen „er sizt warm", „rich in good circumstances", und so ist hier warmness gemeint; es bedeutet Wohlhäbigkeit, Bereicherung.

1) Anspielung auf das Intertude, das die Akademiker im 5. Akt von Love's Labours lost aufführen.

2) all ist auf catskins zurück zu beziehen. aglet, was Collier durch „aiguelette" (aiguille) erklärt, bedeutet nach Halliwell das Ende der Schlinge; Nash sagt also: und alle diese Kazenfelle à la Moscovienne sind mit Angelhaken bequastet, welche als offene Schlingen dienen sollen. Daher auch „ready" usw. im Folgenden.

3) D. h. die höfischen Gönner wie Southampton, dem ja auch Venus und Adonis und Lucretia dedicirt sind.

4) Aus Streifen von breitem Tuch. D. h. eine Harlekinhose. Nash beschreibt sie sofort noch bestimmter als solche; ein unumstößlicher Beweis, daß er von einem Schauspieler spricht.

5) Hier verlangen vor allem die beiden Ausdrücke „bow-cases" und „cushion-makers" ihre Erklärung. Das erstere Wort kann nichts weiter sagen als „Fälle, in denen es Diener zu machen giebt"; und in dem Compositum cushion-maker hat Nash das Wort cushion ganz offenbar in demselben Sinne gebraucht wie Lyly im Midas, nämlich = riotous dance. cushion-maker ist nach Analogie von play-maker gebildet. Die Worte, welche sich ganz sichtlich an den Midas anlehnen, sagen also: Seine Harlekinshosen waren ihm und seinen Erben durch Patent zugesichert für alle Fälle, wo es galt, die Liebediener und Arrangeure von Rüpeltänzen bis aufs äußerte zu überbieten. Die Uebereinstimmung mit Midas läßt erkennen, daß das „cushion-makers" auf den Schäfertanz bei der Schafschur im Wintermärchen geht, wo Autolycus als Balladenhausirer erscheint. Aus den „bow-cases" aber ist zu schließen, daß das Wintermärchen eine gewiße Connivenz enthält gegen irgend einen höfischen Gönner Shakespeares, der noch dazu vielleicht ein Antipode des langweiligen Lyly gewesen, mit a. W. gegen Southampton. Sticheln nun die letters patents auf wirkliche Patente, die dem Shakespeare und seiner Gesellschaft ertheilt sind, und haben wir also bereits in der Per-

Digitized by Google

beer-barrels[1]) with statute merchants and forefeitures[2]). But of all his shoes were the strangest, which, being nothing else but a couple of crabshells[3]), were toothed at the toes with two sharp sixpenny nails, that digged up every dunghill they came by for gold, and snarled at

---

gamentkutte eine ähnliche Stichelei zu sehn? Ms. Es. — da kein derartiges Patent erhalten, und von der Erneuerung des shakespeareschen Adels in dieser Zeit keine Rede sein kann — entschieden nicht. Die letters patents gehören vielmehr zu den burschikosen Phrasen, mit denen Bramarbas Nash um sich zu werfen liebt.

1) „bombasted" = ausgestopft. Die Hosen des Harlekins waren namentlich am Hintertheile damals in mönströser Weise ausgestopft. Shakespeare spielt in Measure f. M. (bei Pompejus) darauf an. Diese Stelle kennzeichnet also unsere „Raubsucht" erst recht als Schauspieler. — Daß Nash den Shakespeare unter so entehrender Maske dargestellt, erklärt sich sehr einfach aus der Benuzung von Greenes Pandosto beim Wintermärchen. Daher auch das „prepared to devour all that enter"; und — da der Absaz von Greenes Roman immerhin durch Shakespeares Stück beeinträchtigt werden mochte, überdies Shakespeare damals den Greene, Marlowe, Nash usw. sicher bereits großen Abbruch that — am Eingange vor der Behausung der Raubsucht die drei Wächter: Famine, Leut und Desolation. Man sieht, wir schwimmen wider ganz im Groatsworth-Fahrwasser.

2) statute-merchant. Halliwell, s. v., sagt darüber: „„a bond acknowledged before one of the clerks of the statutes-merchant, and mayor of the staple, or chief warden of the city of London" usw. forefeiture entspricht vollkommen dem deutschen „Brüche" oder „wedde", „Gewedde". Seine Hosen, sagt also Nash, sind ausgestopft mit executivischen Schuldverschreibungen und Assignaten auf Brüchen. Da Shakespeare in Love's Labours lost und dem Wintermärchen angefangen hatte den Kritiker der Leute zu spielen, die ihn so lange gehudelt, so erklärt sich diese Stichelei sehr einfach. Die Form derselben ist eine unehrliche Gehäßigkeit, aus der wider der Geist des Midas spricht; denn sie stellt die Sache so dar, als ob Shakespeare die Kritik in egoistisch gewinnsüchtiger Weise treibe. Interessant aber ist, daß Nash auf diese Weise den Shakespeare als allgemeinen strengen Censor der Bühne anerkennt.

3) Sowohl in diesen „crabshells" wie in dem „toothed" und dem sonstigen Inhalte des Sazes macht sich der Einfluß des Midas bemerkbar; was aber übrigens daraus zu machen, ist mir unerfindlich, und kann ms. Es. auf sich beruhen bleiben.

Digitized by Google

the stones as he went in the street, because they were so common for men, women, and childern, and he could not devise, how to wrest an odd fine out of any of them[1]).

Daß diese — ms. Es. schwache — Passage, namentlich die darin enthaltene allegorische Beschreibung der Raubsucht auf das zweite Traumgesicht in Lylys Mutter Bumby eingewirkt hat, scheint mir zweifellos.

Außer den vorigen beiden Passagen sind mir noch zwei Fälle im Pierce Pennyless aufgestoßen, wo ms. Es. Anspielungen auf Love's Labours lost vorliegen; einer davon mag noch Erwähnung finden, und zwar gleich hier. Habe ich überhaupt recht, darin eine Anspielung auf Shakespeare, resp. auf dessen genanntes Stück zu finden, was ich keineswegs apodikt behaupte, so lehnt sich Nash auch hier wider an Lylys Midas an, indem er den Shakespeare mit dem Könige Philipp II. von Spanien, welcher nach Nashs Schilderung ein zweiter Midas ist, in Parallele stellt. Nach der Leistung von Nash, die wir soeben kennen gelernt haben, dürfen wir ihm eine derartige Parallelisirung gewiß zutrauen. Die Stelle findet sich S. 32, wo es unter dem Marginale: „Philip of Spain as great an enemy to mankind as the devil", u. a. heißt: „Only poor England gives him bread for his cake, and holds him out at the arm's end. His *Armados*, that like a high wood overshadowed the shrubs of our low ships, fled from the breath of our canons, as vapours before the sun" usw. Auffallend ist jedenfalls, daß Nash „Armados" sagt, und den ihm sehr wohl bekannten, richtigen Namen „Armada" vermeidet. Ich kann daraus nur den Schluß ziehen, daß er damit auf Shakespeares

1) Hier ist Shakespeares eheliches Unglück das Stichblatt. to wrest = zerren, ziehen; odd fine = Einzelabgabe. Der Saz ist doppelsinnig und equivoque. Dieser lezte Saz macht es — beiläufig bemerkt — ms. Es. noch zur vollen Gewißheit, daß die ganze Passage auf Shakespeare geht. Andern Falls müßte sie als Geißelung der puritanischen Habsucht aufgefaßt werden; dazu aber würde schon die allegorische Ausstaffirung der Habsucht in keiner Weise passen; und dann würde diese lezte Höhnerei von jenem Standpunkte aus als absoluter Unsinn erscheinen. So gering ich sonst auch von Nash denke, das kann ich ihm nicht zutrauen.

Digitized by Google

Armado hat sticheln wollen, und zwar um so mehr, wenn ich erwäge, daß eben in diesem „Armado“ die bramarbasirende Aufschneiderei des Thom. Nash mindestens mit verspottet ist, wie ihn ja Shakespeare später auch in den „bully“ Bottom, und ganz zuletzt in den Falstaff der Lustigen Weiber verwandelt hat; ein Punkt, über welchen der II. Band dieses Werkes die nöthige Auskunft geben wird. Troz alle dem laße ich indeß, wie gesagt, die Frage, ob ich hier nicht zu weit gehe, unentschieden.

Mit aller Bestimmtheit dagegen muß ich behaupten, daß die folgende Passage aus den „complaint of gluttony“ (S. 47) eine sehr bestimmte, unleugbare Anspielung enthält auf das angebliche Plagiat, was Shakespeare durch sein Wintermärchen gegen Rob. Greene begangen. Auch dabei aber hat Nash Lylys Vorarbeit im Midas sorgfältigst benuzt. Die Passage lautet:

„The Roman emperors that succeeded Augustus[1]) were exceedingly given to this horrible vice, whereof some of them would feed on nothing but the tongues of *pheasants*[2]) and nightingales; other would spend as much at one banquet, as a king's revenues came to in a year[3]); whose excess I would decipher at large, but that *a new Laureate has saved me the labour*; *who for a man that stands upon paines not wit*, *has performed as much, as any story-dresser*[4]) *may do*, *that sets a new english*

1) Schon diese Wendung soll satirisch sein. Augustus vertritt hier die Stelle von Shakespeares Vorgängern, namentlich von Rob. Greene.

2) the *tongues* of pheasants, weil Shakespeare den Lyly durch den Fasan im Wintermärchen zum Schweigen bringen will, um dann das Geschäft *allein* zu betreiben. Die nightingales sind ebenfalls nicht überflüßig; darunter ist Rob. Greene gemeint.

3) Man beachte wohl, daß Nash nicht im Plural „others“, sondern im Singular „other“ spricht; er meint nur *einen*, und das ist Shakespeare, der den Rob. Greene um sein Jahreseinkommen durch das angebliche Plagiat gebracht hat. Hiernach ist die Fortsezung „whose excess“ von selbst verständlich.

4) Jemand, der Erzählungen anderer Leute zu seinem Gebrauch zurecht macht wie Lyly im Prologe zum Midas (s. oben S. 70) sagt, den „tailor“ macht. Der „new Laureate“ ist Shake-

Digitized by Google

nap on an old Latin apothegs[1]). It is enough for me to lick dishes here athome[2]), though I feed not mine eyes at any of the Roman feasts. *Much good do it you, Master Dives*[3]) . . . *Experto crede Roberto*[4]), there is no mast like a merchant's[5]) table. . . . . It is not for nothing" schließt Nash seine gehaltlose, verleumderische Tirade, mit einem giftigen Seitenblicke auf den Hamlet,

---

speare. Dieser hat dem Nash die Auseinandersezung erspart, indem er Greenes Roman verschlungen. Daß Nash ihn „a man that stands upon paines not wit" nennt, hat seinen Grund zunächst, darin, daß Shakespeare sich die Erfindung der Fabel erspart, also — nach Nash — seinen „Wiz" nicht angestrengt hat. Die Dramatisirung von Greenes Roman ist lediglich „Arbeit" nach Nashs Insinuation. Offenbar enthalten die Worte indeß noch eine weitere gehäßige Anspielung auf Shakespeares Unglück. Die Schmerzen (pains), meint Nash, die er auszuhalten hat, hindern seinen Wiz an der Erfindung.

1) Auffallender Weise erläutert Collier die Stelle gar nicht, obwohl „apothegs" — ein Wort das auch bei Haliwell fehlt — barer Unsinn ist. Ich vermuthe: „apothegm" = apophthegm, Orakelspruch, irrige Rede. Auch das Wort „nap" ist nicht klar verständlich; vermuthlich soll es „wollenen Flicken" bezeichnen. Dieser Flicken ist das echt englische Schafschurfest im vierten Akt des Wintermärchens, was ja vollständig freie Erfindung Shakespeares ist und in Greenes Roman ganz fehlt. Das will Nash als Pfuscherarbeit bezeichnen, weil es nicht in die sonstige Situation passe, und vergleicht es deshalb mit dem Ausflicken eines alten lateinischen Epigramms mit den englischen Schäferredensarten. Ein klares Beispiel zu welch trostlosen Zielen der gelbe Neid führt.

2) Ich habe genug zu thun, wenn ich hier daheim die Teller lecke — d. h. mich an unsere heimischen Verhältniße halte — wenngleich meine Augen sich an diesen Roman-Mahlzeiten — d. h. an dem vermeintlichen Plagitate nicht weiden.

3) Shakespeare wird mit Rücksicht auf den Midas „Meister Dives" genannt. — Nash läßt nun eine höchst langweilige allegorische Schilderung des Meister Dives folgen, welche darauf abzielt, den Shakespeare als ungeheuren literarischen Freßer zu persifliren. Ich habe die Passage ausgelaßen.

4) D. h. dem Robert Greene.

5) Hier book-seller's. Beim Buchhändler bekommt man alle die Sachen zu kaufen, aus denen man Dramen zusammenflicken kann!

Digitized by Google

„that other countreys, *whom we upbraid with drunkenness*, call us bursten-bellied gluttons".

Nash weis recht gut, weshalb ihm Hamlets Ausfall gegen das übermäßige Zechen so verdrießlich ist, daß er ihn hier gern verlästern möchte.

Abgesehn von einer zweiten, weiter unten zu besprechenden Stelle, wo widernm das angebliche Plagiat, das Shakespeare durch das Wintermärchen gegen Rob. Greene verübt haben soll, zum sicheren Stichblatt für Nashs Bravaden dienen muß, findet sich aber bereits an früherer Stelle des Pierce Pennyless eine andere Passage, welche ebenfalls zweifellos gegen Shakespeares Attentat auf Greenes Roman loszieht. Die Ausdrucksweise der Passage, welche das charakteristische Marginal führt: „The nature of an *upstart*" (S. 17) ist leider nicht bloß sehr dunkel, sondern auch derartig verworren und unzusammenhängend, daß es höchst zweifelhaft erscheint, ob Nashs Verstand dabei mit voller Klarheit gearbeitet hat, und daß somit diese Passage nicht mit derjenigen handgreiflichen Evidenz als antishakespearesch bezeichnet werden kann, wie die vorige; indeß will ich sie dem Leser doch mittheilen, in der Ueberzeugung, daß er die antishakepearesche Tendenz wenigstens im allgemeinen erkennen wird, und daß, wenn nicht, es auf diese Stelle mehr oder weniger nicht ankommt. Sie lautet:

„All malecontent sits the greasy son of a clothier[1]), and complains — like a decayed cart — of the ruin of ancient houses[2]); whereas the weaver's looms first framed the web of his honour[3]), and the locks of wool, that bushs

1) Man denke wider an Lylys „tailor".

2) Der Sohn des Tuchmachers klagt gleich einer Gallakutsche (cart. Halliw.), welche außer Gebrauch gesezt (decayed) ist, über die Zerrüttung alter Adelsfamilien. — Das „ruin of ancient houses" kann sich allenfalls auf Mamilius und Perdita im Winterm. beziehn; dafür spricht auch das folgende whereas. Hauptsächlich dürfte jedoch Nash den Hamlet im Auge haben; daher auch wohl das wirre „like a decayed cart". greasy besagt unanständig.

3) Während doch die Webstühle der Weber zuerst das Gewebe seiner Ehre gewirkt. — Hält man sich strict an den Wortsinn, so ist kaum ein Gedanke aus diesem Saze herauszulesen, geschweige denn irgend ein Zusammenhang mit dem Vorigen her-

Digitized by Google

and brambles have took for towl of insolent sheep that would needs strive for the wall of a fire-bush, have made him of the tenths of their tarr, a squire of low degree[1]); and of the collections of the scatterings[2]), a justice tam Marti quam Mercurio, of peace and of coram. He will

---

zustellen; nur wenn man die Worte allegorisch im angedeuteten Sinne nimmt, ergiebt sich folgender Gedanke. Nash stellt sich den Shakespeare als Dichter des Wintermärchens in weiterer Ausführung des durch das voraufgehende clothier angedeuteten Bildes als einen Weber vor, der Greenes Wolle zu einem dramatischen Gewande verwebt. Das bildet dann zugleich den Uebergang zu dem in der folgenden Note zu besprechenden Saze. Eben in dieser Stichelei dürfte auch wohl der Grund zu suchen sein, daß Bottom zum Weber gemacht ist.

1) Und — fährt Nash fort — die Büschel Wolle, welche Sträucher und Dornenbüsche einem trozigen Schafe als Zoll (towle, nach Halliw.) ausgerißen haben, welches nothgedrungen sich dem widersezen mußte, daß ihm ein rother Bart angesezt werden sollte, haben aus ihm einen untergeordneten Hofdiener gemacht, welcher auf die Zehnten angewiesen ist, die ihm das Mißhandeln derselben — d. h. des Lyly usw. — einbringt. (bush = Bart, nach Halliw.; fire-bush also = golden beard. wall steht hier grade so wie L.L.L. V. 2 am Anfang. „A lady wall'd about with diamonds", ein Ausdruck, den Nash auch in der Didotragödie zu persifliren sucht. — tarr kann nur von to tarr, nach Halliw. = to vex, to disquiet, hudeln gebildet sein).

2) Und die Schlußfolgerungen (collections), welche aus seinen Ausstreuungen (scatterings) gezogen worden sind, haben ihn zum Oberrichter „tam Marti quam Mercurrio" gemacht. Unter den „Ausstreuungen" scheinen die Angriffe auf Lylys persönlichen Charakter gemeint zu sein, die Lyly in der in der Iten Abhandlung ausgehobenen Stelle des Wintermärchens entdehkt haben will. Daß Shakespeare aber ein justice „tam Marti quam Mercurio" genannt wird, scheint andeuten zu sollen, derselbe habe sich sowohl als Historiendichter (Mars. — besonders in Heinrich VI, auf welchen Nash gleich nachher anspielt) wie auch sonst als dramatischer Dichter und Dichter überhaupt (Mercurius) eine maßgebende Stellung errungen. Das „of peace and of coram" dagegen giebt der Sache noch eine andere Wendung, indem sie andeutet, daß Shakespeare sowohl als Strafrichter (coram), d. h. als satirischer Dichter wie auch als irenischer Richter (of peace) als maßgebende Instanz an gewißen Stellen angesehen werde.

Digitized by Google

be humorous[1]), forsooth, und have a brood of fashions by himself[2]). Sometimes — because Love commonly wears the livery of wit — he will be innamorato poeta, and sonnet[3]) a whole quire of paper in praise of Lady Manybetter, his yellow-faced mistress, and wear a feather of her rain-beaten fan for a favour, like a fore-horse[4]) All Italianato is his talk, and his spade-peak is as sharp as if he had been a pioner before the walls of Roan[5]).

---

1) Launisch.

2) Unstreitig.

3) Zu verstehen: he will sonnet; ebenso nachher: will wear.

4) Es ist mir ganz unglaublich, daß Nash diese Passage bei nüchternem Verstande geschrieben hat. Schon die ersten Säze sind derartig verworren, daß kaum eine Entzifferung möglich ist; hier aber hört jedes wirkliche Verständniß auf. Ich erkenne nur ungefähr, daß Nash Love's Labours lost, insbesondere die Sonettenscene, IV. 2, vor Augen gehabt hat, und sagen will; „because Love commonly wears the livery of wit", habe Shakespeare, um auch ein Mal den wizigen zu spielen, in Love's Labours lost die Rolle des „poeta innamorato" übernommen, und insbesondere die Sonettenscene gedichtet. Ferner glaube ich noch zu erkennen, daß die Wore: „He will be humorous, forsooth" usw., durch eben diese Anspielung erläutert werden sollen; der übrige Theil des Sazes ist mir jedoch fast unverständlich. Allenfalls gelingt es mir noch, mich in das „in praise of lady Manybetter, his yellow-faced mistress" hineinzufinden, wenn ich annehme, daß Nash die Sonette jener Scene sich in seiner sichtlich verworrenen Wuth als Mustersonette vorgestellt hat, die Shakespeare eingeschoben, um den praktischen Beweis zu liefern, daß er auch auf diesem Gebiete „viel Besseres" zu leisten verstehe, wie seine Vorgänger. Was in aller Welt aber aus dem „rain-beaten" fan = dem Regen gepeitschten Fächer zu machen, das frage ich vergeblich. Nur ganz ungefähr verstehe ich, daß Nash den Shakespeare als „Leitpferd" (forehorse — Vorderpferd) darstellen will, und daß er dieses Leitpferd mit einer Feder aus dem Fächer von „lady Many-Better" geschmückt sein läßt; alles übrige aber ist mir — es sei denn, daß der regengepeitschte Fächer auf die Angriffe geht, die Shakespeare hat aushalten müßen — das reinste Chaos.

5) Hier kehrt genau die vorige Wahrnehmung, daß Nash unmöglich bei klarem Verstande gewesen sein kann, als er diese Passage zu Papier gebracht, wider. Zu verstehen ist allenfalls der Anfang des Sazes: „All Italianato is his talk". Die Form von Love's Labours lost, sowie die mannigfachen italianisirenden

Digitized by Google

He will despise the barbarism of his own country, and tell a whole legend of lies of his travels unto Constantinople[1]).

Ich habe schon oben Gelegenheit gehabt, nachzuweisen, daß Nash sich auch die erdenklichste Mühe giebt, den Hamlet zu begeifern; es kommen indeß in dieser Beziehung noch andere charakteristische Stellen in Betracht, die ich dem Leser jezt vorführen werde.

Ausdrücke, welche in dem Stücke vorkommen, helfen hier zu einer ungefähren Vorstellung; im Folgenden hemmt dagegen schon das „spade-peak" jedes Verständniß. Collier, dessen Commentar zum Pierce Pennyless überhaupt manches zu wünschen übrig läßt, hat sich um den Ausdruck nicht gekümmert; ich bringe annährenden Sinn nur dann hinein, wenn ich spade, eigentlich unser Spaten, doppelsinnig für „Wallach" und Schwert (span. spado — Halliw.) nehme. Was soll es dann aber bedeuten, daß Nash fortfährt: „as if he had been" usw.? Auf diesen Vergleich kann Nash ganz offenbar nur verfallen sein, in Folge von Einflüßen bestimmter Reminiscenzen, welche die Person betrafen, an der er sich hier augenblicklich reiben will. Da ist es denn höchst merkwürdig, daß Shakespeare in der zweiten Scene des dritten Akts des ersten Theils seines Heinrich VI die Belagerung von Rouen darstellt; und so muß man ms. Es. annehmen, daß Nash diesen sinnlosen Vergleich in seiner Benebeltheit nur angebracht hat, weil er damit genauer auf den verhaßten Shakespeare hinweisen konnte; und um dies zu ermöglichen, hat er vorher von einem „spade-peak" gefaselt, selbst vermutlich kaum wißend, was er damit sage, aber doch ungefähr durchfühlend, daß das „spade" so etwas wie eine Stichelei auf Shakespeares eheliche und geschlechtliche Vereinsamung in sich schließe

1) Ginge nicht aus dem sonstigen Inhalt der Passage zu bestimmt hervor, daß Nash von Shakespeare spricht, so könnte dieser lezte Saz leicht Zweifel daran erregen. Indeß vermuthe ich sehr dringend, daß Rob. Greenes „Notable Discovery of Coosenage" (1591) vollen Aufschluß darüber giebt, was Nash mit dem „whole legend of lies of his travels unto Constantinople" meint; und daß die Worte wirklich auf Shakespeare gehn, läßt sich auch aus Ben Jonsons Every Man out of his humour erkennen. Wie wir seiner Zeit sehen werden, hat Ben Jonson bereits in jenem Stücke sich den Widersachern Shakespeares zugesellt und deshalb dem Stücke eine ausgesprochen antishakespearesche Tendenz geliehen, welche vor allem in die Figur des Puntarvolo gelegt ist; eben dieser Puntarvolo aber beabsichtigt eine Reise nach Constantinopel zu unternehmen.

Digitized by Google

Unter der Rubrik „pride“ hechelt Nash erst die Spanier, Italiener und Franzosen durch[1]), um sich dann endlich, S. 26, in folgender Tirade über die Dänen zu ergehen:

„Thus“ — so aufgepuzt wie eine Libelle[2]) — „walks he up and down in his majesty[3]), taking a yard of ground at every step, and stamps on the earth so terribly, *as if he ment to knock up a sprite*, when — *foul drunken buzzle* — if an English man set a little finger to him, he falls like a hog's trough that is set on one end. Therefore I am the more vehement against them, because they are an arrogant, ass-headed people, *that naturally hates learning, and all them that love it; yea, and for they would utterly root it out from amongst them, they have withdrawn all the rewards from the professors thereof*[4]). Not Barbary itself is half so barbarous as they are“.

In dieser Tonart geht es nun noch ein ganzes Weilchen fort, bis endlich S. 28 folgenden Abschluß bringt:

„The Danes are bursten-bellied sots, that are to be confuted with nothing but tankerds or quart-pots, and *Ovid might as well have read his verses to the Gots that understood him not*[5]), *as a man talk reason*[6]) *to them that have*

---

1) So schon ähnlich R. Greene in seinem in der vorigen Note genannten Pamphlet. Vergl. A Dyce, Account of R. Greene and his writings, S. 2, Note. Jenes greenesche Pamphlet, das mir leider nicht zu Gebote steht, gehört überhaupt offenbar mit hierher, und dürfte weitere erhebliche Aufschlüße über den Ursprung des Krieges zwischen Shakespeare und John Lyly, sicher auch wohl weitere Angriffe auf Shakespeare enthalten. Dem Titelbatt nach zu schließen, muß es manchen erheblichen Aufschluß über einzelne dunkle Stellen sowohl des Midas wie des Pierce Pennyless gewähren.

2) Schon hierin ist der Einfluß des Hamlet bemerkbar.

3) Wie Hamlet auf der Terasse.

4) Wider die alte Klage, daß Shakespeare — auf den unverkennbar die ganze Expectoration gerichtet ist — seinen Concurrenten „das Brod“ raubt!

5) Shakespeare sagt, wie wir sahen, in L.L.L. „good old Mantuan, who understands thee not, loves thee not“!

6) „You cannot speak of reason to the Dane, And lose your voice“. (King, in Haml. I. 2).

Digitized by Google

no ears but their mouths, nor sense but of that which they swallow down their throats . . . . I need not fetch colours from other countreys to paint the ugly visage of Pride, since the picture is set forth in so many painted faces here athome"[1]).

Es bedarf keines Wortes der Auseinandersezung darüber, daß Nashs Tendenz in der vorstehenden Passage darauf gerichtet ist, nicht bloß den Dichter des Hamlet unter der Maske des Dänen nach Möglichkeit mitzunehmen, sondern auch die nationale Abneigung der Engländer gegen Shakespeares Tragödie zu reizen. Wenn ich indeß den Nash nicht durchaus mißdeute, so hat er an einer späteren Stelle (gegen Ende des Pamphlets), wo er eine überaus langweilige und langathmige dämonologische Auseinandersezung giebt, versucht, dem shakespeareschen Hamlet noch auf ganz anderem Wege ein Bein zu stellen. Seine ganze schwerfällige Auseinandersezung dort scheint nämlich keinen anderen Zweck zu haben, als dem Geist in Shakespeares Hamlet den poetischen Reiz zu nehmen, indem er in schulfuchsig pedantischer Weise dem Publicum tief gelehrte Kenntniße der Dämonologie auskramt, und damit auch den hamletschen Geist der gelehrten Welt, d. h. sich selbst und seiner Clique, zu vindiciren sucht[2]).

Pierce Pennyless enthält endlich auch noch Malicen gegen Shakespeare, welche so gut wie rein persönlicher Natur sind. Ich will nur zwei dergleichen Stellen herausheben. Die erste davon, welche wider merkbare Fühlung mit Lylys Midas hat, findet sich S. 21 f. unter dem mar-

---

1) Lyly und Nash thun beständig so, als sei Hamlet Shakespeare selbst; daher dieser Herzenserguß über die Dänen. Daß aber unter solchen Umständen die Ansicht völlig unhaltbar ist, welche K. Elze in seinem Aufsaze über den Sommernachtstraum ausspricht, daß nämlich Hamlet das Portrait des Essex sei, scheint mir zweifellos.

2) S. 53 u. 54 benuzt Nash offenbar die Gelegenheit, wo er (!) eine vielwortige, aber dennoch recht schale Moralpredigt gegen das Zechen hält, ebenfalls — wenn ich nicht irre — dem Hamlet Concurrenz zu machen; doch scheint mir die Besprechung der Stelle nicht der Mühe werth.

Digitized by Google

kanten Marginale: „The pride of peasants sprung up of nothing", und lautet:

„The next object that encounters mine eyes is some such obscure *upstart* gallants [1]) as, without desert or service, are raised from the plough [2]) to the checkmate with princes [3]); and these I cannot better compare than to creatures that are bred sine coitu". Hierauf stellt Nash einen ermüdend langen Katalog der verschiedenen Arten, wie solche Leute emporkommen zusammen, und fährt dann fort: „I know many *gold-finders* and hostlers come up, some by herbs, as cankers [4]), and after the same sort of apothecaries; other by ashes, as scarabes [5]); and how

---

1) gallant steht hier im Sinne von modischer Stuzer.

2) Shakespeares Vorfahren führten eine bäuerliche Lebensart; ja sogar noch sein Vater. In den Lustig. Weib. ist ebenfalls darauf angespielt.

3) check, nach Halliw., = equal; on the same footing; checkmate also (hier) = Busenfreund. Unter den princes sind ganz sichtlich wider Shakespeares Connexionen, namentlich Southampton, gemeint. Der folgende Vergleich ist ohne allen Gedankengehalt.

4) Hier offenbar = rother Feldmohn. Nash hat die zarte Stelle aus Winterm. IV. 3 im Sinne, wo Perdita auf der Schafschur die Feldblumen vertheilt:

„Sir, the year growing ancient, —
Not yet on summer's death, nor on the birth
Of trembling winter, — the fair'st flowers o' the season
Are our carnations", u.s.w.

Nash glaubt diese schöne Stelle dadurch verhöhnen zu können, daß er in seiner Bramarbasmanier sagt, oder wenigstens andeutet — denn der Ausdruck ist wider vollkommen inconcinn — Shakespeare habe dort die ganze Pharmakopö oder Apothekerkunst ausgekramt. Daß das „gold-finders" in diesem Zusammenhange ebenso wie das gemeine „hostlers" reiner Unsinn ist, springt von selbst in die Augen und verräth damit Nashs niedrige Tendenz, hier wider die Schimpfereien des Midas einzumengen.

5) Nash hat hier wider ohne klare Vorstellung geschrieben. Es ist gar nicht abzusehn, wie er die Käfer (scarabs) just mit der Asche (ashes) in Verbindung gebracht, und wie er sich daneben die Möglichkeit des angefügten Vergleichs gedacht hat. Der sinnlose Saz scheint nur auf das Papier geworfen zu sein, weil „ashes" ungefähr auch „Weihrauch" sagen kann.

Digitized by Google

else get our colliers the pence? other from the putrified flesh of dead beasts, as bees of bulls, and butchers by fly-blown beef, wasps of horses, and hackney-men by selling their lame jades to huntsmen for carrion [1]). . . . . Yet I am not against it, that these men by their mechanical trades [2]) should come to be sprag gentlemen [3]) and chuff-headed burghomasters [4]); *but that better places should be possessed by coystrels* [5]); *and the cobler's crow* [6]), *for crying but „„ave Caesar"", be more estee-*

---

1) Dieser ganze Saz — ebenfalls wider an jener Umnebeltheit der Vorstellungskraft leidend, wie der vorige — scheint im wesentlichen darauf berechnet zu sein, in möglichst verächtlichen Vergleichen auszusprechen, daß der bäurische Parvenu sich wie das Ungeziefer vom Aase nährt, und es damit zur Prinzengunst bringt. Die Hauptsache scheinen mir daher die beiden Vergleiche „bees of bulls", „wasps of horses" zu sein, bei denen wider die Benuzung von Greenes Roman beim Wintermärchen in Nashs Kopfe gespukt zu haben scheint. Der lezte Saz „hackneymen by selling their lame jades to huntsmen for carrion" = Lohnfuhrleute, indem sie ihre Schindmären dem Jäger als Aas verkaufen, scheint eine klobige Verhöhnung von Shakespeares Auftreten im Wintermärchen gegen Lyly sein zu sollen. Shakespeare ist dabei der Lohnfuhrmann — was insinuiren soll, daß jener Ausfall auf höheren Befehl und gegen Entgeld unternommen sei; — der — angebliche — Auftraggeber ist aus mir unbekannten und unerfindlichen Gründen als „Jägersmann" bezeichnet. „for carrion" ist wohl wegwerfende Anspielung darauf, wie Lyly und Genoßen nachher über Shakespeares Stück hergefallen sind. Mit dieser Beziehung der Stelle zu Shakespeares Streit mit Lyly scheint mir auch nicht bloß das vorhergehende „butchers by fly-blown beef" im Zusammenhange zu stehn, wo Shakespeare als die giftige Fliege gedacht sein dürfte, die den Lyly sticht, sondern namentlich auch die unleugbare Thatsache, daß just diese Stelle sehr stark auf Lylys Mutter Bumby eingewirkt hat.

2) Die Umarbeitung von Greenes Roman in Shakespeares Drama ist gemeint.

3) „sprag" ist hier doppelsinnig. to sprag, nach Halliwell, = to prop up; so hier sprag gentlemen = Aufpfropfer-Edelleute.

4) Shakespeares Vater war in Stratford Stadverordneter.

5) Schlechte Art Jagdfalke (Collier).

6) Der Ausdruck, welchen Collier auffallender Weise unerklärt läßt, ist nach „cobler's munday" gebildet, nach Halliwell,

Digitized by Google

med than rarer birds, that have warbled sweet notes unrewarded".

Die auffallende Uebereinstimmung dieser lezteren Expectoration mit den Angriffen auf Shakespeare in der Groatsworth-Invective würde allein schon den unumstößlichen Beweis dafür liefern, daß ich recht habe, die ganze Passage auf Shakespeare zu deuten; aber auch wenn das nicht der Fall wäre, würden doch die lezten Worte ms. Es. nicht den geringsten Zweifel an der Beziehung laßen. Man sieht aus diesem Beispiel aber wider recht deutlich, wie starke Gründe Shakespeare dafür hatte, die Urheberschaft jener Invective dem Nash zuzuschreiben.

Ein Seitenstückchen zu der soeben besprochenen Passage des Pierce Pennyless liefert S. 23:

„The base insinuating of drudges, and their practice to aspire". Das „base insinuating" geht auf die bewußte Stelle des Wintermärchens, die gegen Lyly gerichtet sein soll. Nash sagt: „The son of a churl cannot chose but prove ungrateful like his father. *Trust not a villain that has been miserable, and is suddenly grown happy.* Vertue ascends by degrees of desert unto dignity; *gold and lust may lead a man a nearer way to promotion*; but he that has neither comliness, nor *coin* to commend him, undoubtedly strides over time by stratagems, *if of a moal-hill he grows to a mountain in a moment*". Dazu ist dann das schamlose Marginale gefügt: „As by carrying tales or playing the doughty pander".

S. 36 giebt Nash folgendes „Tale of a wise justice": „*Amongst other choleric wise justices* he was one that, having a play presented before him and his township by Tarlton and the rest of his fellows, her Majesty's servants, and they were now entering into their first merriment, as they call it, the people began exceedingly to laugh, when Tarlton first peeped out his head. Whereat the justice, not a little moved, and seeing with his becks and nods, he could not make them cease, he went with his staff, and beat them about round umercifully on the

„any munday throughout the year". cobler's crow besagt also: „jede beliebige Krähe" (ohne „learnedness").

Digitized by Google

bare pates, in that they, being but farmers and poor country-hinds, would presume to laugh at the Queen's men, and make no more account of her cloth in his presence".

Diese Erzählung, die mit dem sonstigen Stoffe des Pierce Pennyless in keinem Zusammenhange steht, wie denn das ganze Pamphlet nichts weiter ist wie ein Mixtum Compositum von offenen und verdeckten Schimpfereien, hat meiner Ueberzeugung nach keinen anderen Zweck, als den Shakespeare hinterher noch dafür auszuhöhnen, daß er die niedrigen Höhnereien seiner moralisch unwürdigen, künstlerisch — zum größten Theile — sehr wenig befähigten Widersacher nicht ruhig hat über sich ergehn laßen [1]). Was würden diese Leute erst für wegwerfende Schmähungen bei der Hand gehabt haben, wenn er es gethan!

Endlich möchte ich hier auch noch folgende Stelle des Pierce Pennyless hervorheben, weil dieselbe nicht allein die bösartige Manier kennzeichnet, mit der Nash jede Möglichkeit, den Shakespeare empfindlich zu beleidigen oder wenigstens zu kränken erspäht, sondern auch ein Document von unübertrefflicher Classicität ist für die unglaubliche Suffi-

---

1) Das beweist insbesondere auch noch die lehrhafte Betrachtung, welche Nash an seine „Erzählung" anschließt. Ich hebe daraus nur Folgendes hervor: „Sotericus the *surgeon*, was choleric at sight of sturgeon. The Irishman will draw his dagger, and be ready to kill and slay, if one break wind in his company; and so some of our English men, *that be soldiers*, *if one give them the lie*. But these are light matters whereof Pierce complains not". Der Schluß dieser maliciösen Bemerkung führt uns wider zu dem verhaßten Wintermärchen zurück, und der Spottreim:

„Sotericus, the surgeon,
Was choleric at sight of sturgeon",

zum Midas. Der Name Sotericus kommt bei Cicero, Balb. 25. 56 als Name eines Freigelaßenen vor, ist aber hier sicher mit Rücksicht auf seine etymologische Bedeutung (sotericianus = zum Heiland gehörig) gewählt. Zum „surgeon" macht ihn Nash mit Rücksicht auf Motto im Midas; und was der zweite Vers besagt, wird der Leser erkennen, sobald er weis, daß sture (nach Halliw.) in den englischen Dialecten im Sinne von steer, Stier, vorkommt.

Digitized by Google

sance, mit welcher dieser Charlatan auftritt. S. 63 nämlich sagt er:

„If ever I write anything in Latin — as I hope one day I shall — *not a man of any desert here amongst us, but I will have up.* Tarlton, Ned Allen, Knell, Bentley, shall be made known to France, Spain, and Italy" u.s.w.

Daß diese Bravade keinen anderen Zweck hat — außer ihrer selbst! — als Leute wie Shakespeare, Lawrence Fletcher und Rich. Burbadge mit Stillschweigen zu übergehn, das ist handgreiflich. Was aber für ein festes Herz dazu gehörte, von einem aufgeblasenen Poltron wie Thom. Nash sich in dieser herausfordernden Art am Barte zausen zu laßen, und doch die Balance nicht zu verlieren, das wird jeder nachempfinden, der ebenfalls schon in der Lage gewesen ist, sich von phrasirenden Gecken hudeln laßen zu müßen.

Ich komme nun zu der Frage nach Nashs ästhetischem Principe. Wenn es je einen Menschen gegeben, der alle Veranlaßung gehabt hätte, sich einem Shakespeare gegenüber in allen Fragen der Aesthetik mäuschenstill zu verhalten, so ist es Thom. Nash gewesen. Seltsamer Weise hat der Prahlhans aber grade dieses Pamphlet, in welchem er mit allen erlaubten und unerlaubten Mitteln gegen Shakespeare ankämpft, für die richtige Stelle gehalten, um in seiner geist- und gehaltlosen, rein phrasirenden Weise auch in den Fundamentalfragen der Aesthetik das große Wort zu führen. Hierher rechne ich gleich eine — freilich stark nach captatio benevolentiae schmeckende, zugleich auch noch auf Shakespeare schielende — Apostrophe an Phil. Sidney, welche am Anfange des Pamphlets (S. 7) begegnet:

„Gentle sir Philip Sidney, thou knewest what belonged to a scholar; thou knewest what pains, what toil, what travel conduct to perfection; well couldst thou give every vertue his encouragement, *every art his due*, every writer his desert, cause none more vertuous, witty or learned than thyself. But thou art dead in the grave, and hast left too few successors of thy glory, *too few to cherish*

Digitized by Google

the sons of the Muses, or water these budding hopes with their plenty, which thy bounty erst planted".

Da indeß — wie ich Sh. d. Kpfr. II. 515 ff. — gezeigt habe, Sidney und Shakespeare in ihren ästhetischen Grundprincipien durchaus übereinstimmen, Shakespeare nur die ästhetischen Grundwahrheiten bethätigt, die Sidney wenigstens in der Theorie bereits erkannt hatte, so würde diese Apostrophe — so inhaltlos sie auch, sachlich betrachtet, ist — dennoch ein viel zu günstiges Vorurtheil für Nashs ästhetische Einsicht erwecken, wenn man nicht noch zugleich gewiße andere Passagen des Pierce Pennyless zu Rathe zöge, wo er sich gedrungen fühlt, seine eigenen Ansichten über das Wesen der Kunst und deren Berechtigung innerhalb des menschlichen Gemeinlebens darzulegen. Zunächst heißt es in dieser Hinsicht (S. 41) unter dem Marginale: „The fruits of poetry":

„To them that demand, what fruits the poets of our time bring forth, or wherein they are able to approve themselves necessary to the state, thus I answer: first and formost, they have cleansed our language from barbarism, and made the vulgar sort, here in London, which is the fountain, whose rivers flow round about England, to aspire to a richer purity of speach than is comunicated with the commonalty of any nation under heaven [1]). *The vertuous by their praises they encourage to be more vertuous; to vicious men they are as infernal hags, to haunt their ghosts with eternal infamy after death.* The soldier, in hope to have his deeds celebrated by their pens, despises a whole army of perils, and acts wonders exceeding all human conjecture. *Those that care neither for God nor*

1) Als sie sich der niederen Volksmasse (commonalty) irgend einer anderen Nation der Erde mitgetheilt hat. — Auch hier zeigt sich wider der phrasirende Prahlhans; er spricht dreist über alle anderen Länder ab, obwohl er nicht entfernt im Stande ist, deren Sprache auch nur zu verstehn, geschweige denn deren Literaturverhältniße u. s. w. zu kennen. Shakespeare, des bin ich sicher, würde sich geschämt haben, ein über andere Nationen so dummdreist absprechendes Wort so aufs gerathewohl auszusprechen, auch nicht zur Vertheidigung der ihm so theuren Kunst.

Digitized by Google

the devil, by their quill are kept in awe. Multi famam, says Plinius, lib. VI, pauci conscientiam verentur".

Es ist gewiß nicht zu viel behauptet, wenn ich sage, daß ein Mensch, der es auch nur versucht gehabt hätte, an der Hand der Aesthetik des Aristoteles sich eine Meinung über das selbständige Wesen, den Selbstzweck der Kunst zu bilden, wie es der in der vorrigen Passage großartig gepriesene Phil. Sidney, und der ebendaselbst zur Seite geschobene, durchgehends im Pierce Pennyless geschmähte und gelästerte Shakespeare wirklich gethan, gar nicht hätte auf den Gedanken kommen können, die Poesie mit so gänzlich abwegen, zum großen Theile überdies stümperhaft fictiven Nüzlichkeitsrücksichten den Angriffen des bornirten Puritanismus gegenüber zu vertheidigen. Diese Art Vertheidigung hieß — und zwar grade in der Lage, wo Nash sich zum unberufenen Vertheidiger aufwarf — den Gegenstand der Vertheidigung thatsächlich an den Feind verrathen; denn das gros d'armée der englischen Theaterscribenten war wahrhaftig himmelweit davon entfernt, das Volk eine reinere Sprache zu lehren, oder sich zum Schuzengel der Tugend aufzuwerfen; ja selbst die Lyly, Peele, Greene — um von Marlowe zu schweigen — und Nash konnten einen solchen Ruhm wahrlich nicht für sich in Anspruch nehmen. Die moralischen Gebrechen dieser Schriftsteller liegen zu Tage; ihre Sprache aber, die zwischen Euphuismus und Rothwälsch hin- und herschwankte, und überdies noch reichlich mit lateinischen Brocken gespickt war, konnte das ebenfalls nicht leisten, was ihr Nash nachrühmt, midestens nicht in der hyperbolisch übertriebenen Ausdehnung leisten, wie es Nash behauptet. Doch dies nur nebenbei; die Hauptsache wie gesagt, ist, daß Nashs äußerliche Nüzlichkeitsrücksichten den unwiderleglichen Beweis dafür erbringen, daß es dieser Phraseur gar nicht der Mühe für werth gehalten, über die Grundprincipien der Kunst nachzudenken, sondern sich überall so formlos und ungebunden zu derselben stellt, wie in dem Simmelsammelsurium, das er „Pierce Pennyless" nennt, dessen saloppe Manier des lebhaftesten an sein Summer's last Will erinnert. Gleichwohl ist Nash so fest davon überzeugt, in den vorstehenden Tiraden den Nagel auf den Kopf getroffen zu haben, daß er später (S. 59 f.) nochmals

Digitized by Google

auf denselben Gegenstand zurückkommt, um genau dieselben Declamationen, nur mit noch hohlerem Pathos, vom Stapel zu laßen. Speciel sich zu den Theaterstücken wendend sagt er nämlich dort:

„First for the subject of them (for the most part) it is borrowed out of our English chronicles, wherein our forefathers' valiant acts (that have layn long burried in rusty brass and worm-eaten books) are revived, and they themselves raised from the grave of oblivion, and brought to plead their aged honeurs in open presence; than which, what can be a sharper reproof to the degenerate effeminate days of ours? *How would it have joy'd brave Talbot, the terror of the French, to think that after he had layn two hnndred years in his tomb, he should triumph again on the stage, and have his bones new embalmed with the tears of ten thousand spectators at least* (at several times), *who in the tragedian that represented his person, imagine they behold him fresh bleeding* [1]*?*"

Das waren gewiß keine Gründe, um die Puritaner von der socialen Nothwendigkeit der Kunst, insbesondere der dramatischen, zu überzeugen, wenngleich diese lezte Wendung wenigstens insofern nicht ungeschickt ist, als sie die Leute von der Seite ihres patriotischen Gefühls zu packen sucht. Und — um auf den Punkt zurückzukommen, wovon ich am Anfange dieses Abschnitts ausgegangen — es läßt sich ms. Es. keinen Augenblick bezweifeln, daß Nash grade ein shakespearesches Stück zur Exemplification ausgewählt hat, in so schreienden Widerspruch er dadurch auch mit sich selbst tritt [2]).

1) Vrgl. Horatius, Ep. ad Pisones v. 68—74, die Quelle von Nashs ganzer Weisheit, die er hier wie an der früheren Stelle auskramt.

2) Daß Nash hier auf einen Heinrich VI. anspielt, wird von allen Shakespeareforschern zugegeben; englischer Seits — namentlich von Collier, sowohl in der Note zu unserer Stelle, wie auch in der Einleitung zum I. Theile von Shakespeares Henry VI. — wird indeß behauptet, nicht Shakespeares Stück, sondern ein älterer Heinrich VI. sei gemeint, obwohl die Annahme, daß ein solcher existirt habe, reine Hypothese ist. Für mich erledigt sich die Frage unter diesen Umständen äußerst einfach dadurch, daß nachweislich der I. Theil von Shakespeares Historie bereits

Digitized by Google

Die Bezugnahme auf Shakespeares eigenes Stück war natürlich keine Ausgleichung für das ästhetische Manco, das Nash dabei seinem Publikum gezeigt hatte, und es war daher hohe Zeit, daß solchem Gerede gegenüber dem englischen Publikum gezeigt und gesagt wurde, was denn eigentlich der Beruf der Kunst, insbesondere der Bühnenkunst sei. Das hat der Sommernachtstraum geleistet; und in diametralem Gegensaz zu der rohen Emperie des Stoffes, auf die auch Thom. Nash sich stüzt, legt Shakespeare dem Theseus die echt genialen Worte in den Mund:

„The poets eye in a fine frenzy rolling,
Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven,
And as imagination bodies forth

---

existirt hat, als Nash seinen Pierce Pennyless geschrieben, und daß Nash sich auch über diesen geärgert, weil er eine zu starke Sproße in Shakespeares Ruhmesleiter gewesen. Ich habe die entscheidende Stelle, die Anspielung auf die Belagerung von Rouen, bereits oben mitgetheilt; ich glaube aber, es findet sich S. 11 („I . . . . retired me to Paules, to seek my dinner with *duke Humfrey*") noch eine zweite derartige Anspielung, und kann namentlich nicht annehmen, daß dieser Glaube durch die Anmerkung Colliers zu der Stelle: „The allusions in our old comic writers to dining with duke Humfrey in the walks of St. Paul's Church are almost endless", irgendwie beeinträchtigt wird, weil dieselbe nicht das geringste Motiv dafür aufweist, weshalb dieselbe Anspielung just hier begegnet. Unter diesen Umständen kann ich nur dem aus vollster Ueberzeugung zustimmen, was Delius in seiner Einleitung zum I. Theile v. Heinr. VI. sagt: „Daß der citirte Passus sich nicht auf Shakespeares Drama, sondern auf ein früheres von ihm benuztes beziehen sollte, zu dieser Hypothese, obgleich sie von manchen englischen Kritikern aufgestellt ist, liegt kein Grund vor" — sondern grade für ihre Zurückweisung — „. . . . Grade die im Pierce Pennyless wegen ihrer gewaltigen Wirkung auf das Publikum hervorgehobenen Talbotscenen tragen das shakespearesche Gepräge zu deutlich an sich, als daß Nash im Jahre 1592 an andere als an diese . . . hätte denken können".

Die Feststellung, daß Nash wirklich Shakespeares Historie meint, enthält übrigens zugleich das Definitivurtheil über den moralischen Werth von Nashs Anstürmen gegen Shakespeare; Nash sowohl wie Lyly bekämpfen den großen Rivalen mit den Mitteln bewußter Bosheit, Intrigue und Unwahrheit.

Digitized by Google

The forms of things unknown, the poet's pen
Turns them to shapes, and gives to airy nothing
A local habitation and a name".

Die Projection des Ideals (things unknown), nicht die Reproduction der empirischen Wirklichkeit ist der Beruf der Kunst, und zwar eines jeden Kunstzweiges innerhalb seines Kreises; darin liegt das Wesen der Kunst bezeichnet; damit zugleich ist festgestellt, daß sie überhaupt nur das Werk des Genies sein kann, weil allein diesem gegeben, in Selbstvergeßenheit das höchste Anschauen widerzugeben; darin aber auch liegt die Rechtfertigung der Kunst. Denn es ist doch wohl recht kleingläubig und engherzig, wenn man sagt, diese idealen, aus der tiefsten Brust des Künstlers heraufgestiegenen Projectionen täuschen den Menschen über die Fehlerhaftigkeit seiner Wirklichkeit? Im Gegentheil; sie zeigen ihm sich in seiner vollen Wahrheit, in der Wahrheit der Kunst, und geben ihm dadurch spielend den Lebensmuth, die Lebenskraft wider, welche die Alltäglichkeit — selbst die gelehrte und moralisirende Alltäglichkeit — ihm raubt. Eben das aber ist es, was jene Worte des Theseus ausdrücken.

Vielleicht aber glaubt der Leser, ich kopple hier zwei Dinge zusammen, die gar nicht zusammen gehören; denn Shakespeare habe wohl bei der Rede des Theseus kaum an Nashs elenden Versuch, die Kunst zu rechtfertigen gedacht. Dem gegenüber möchte ich indeß darauf hinweisen, daß die erste Expectoration Nashs über die Berechtigung der Poesie überhaupt den großen Dramatiker veranlaßt hat, den Nash in das Schreckgespenst der Pyramus und Thisbe Tragikomödie, in den grausen Löwen mit den Mähnen aus Hobelspähnen zu verwandeln[1]). Ich habe mich allerdings nachträglich überzeugt, daß Shakespeare dabei nicht ausschließlich durch jene Passage geleitet ist, sondern daß dabei noch eine andere, sofort mitzutheilende Stelle des Pierce Pennyless in Betracht kommt, die namentlich auch das von mir a. a. O. commentirte Gespräch des Theseus und Demetrius noch mehr aufhellt, wie es mir damals möglich gewesen; indeß jeder, der der Sache scharf ins Auge sieht,

1) Vgl. meine Nachweisung, Sh. d. Kpfr. III. 678 ff.

Digitized by Google

der namentlich auch berücksichtigt, daß Shakespeare dem Löwen vor Verübung seiner grausigen That die süßen Worte in den Mund legt:

„You ladies, you, whose gentle hearts do fear
The smallest *monstrous* mouse that creeps on floor" u. s. w. wird sich überzeugen müßen, daß Shakespeare es bei dem Tischler-Löwen gleichzeitig sehr ernstlich mit auf die Verspottung von Nashs großartigem „Schreckgespenst" mit abgesehn hat.

Die andere hier ebenfalls in Betracht kommende Stelle findet sich S. 23, wo es heißt:

„Raynold, the fox, may well bear up his tail in the lion's den[1]); but when he comes abroad, he is afraid of every dog that barks. What cur will not bawl, and be ready to fly in a man's face, when he is set on by his master, who, if he be not by to encourage him, he casts his tail betwixt his legs, and steals away like a sheep-biter"[2]).

Noch eine andere Passage aber beweist, daß Shakespeare im Sommernachtstraum den Pierce Pennyless genau vor Augen gehabt, und bestätigt damit ebenfalls die oben ausgesprochene Ansicht, daß Shakespeares Darlegung des Berufes der Poesie durch des Theseus Mund sich stillschweigend der nashschen Salbaderei über diese Frage entgegenstellt. Die auch sonst höchst interessante Stelle (S. 42 f.) lautet:

„For my part, I do challenge no praise of learning to myself; yet have I worn a gown in the university; ... but this I dare presume, that, if any Maecenas bind me to him by his bounty, or *extend some round liberality to me worth the speaking of, I will do him as much honour as any poet of my beardless youth in England.* Not that I am so confident what I can do, but that I attribute so mache to my thankful mind above others, *which I am persuaded would enable me to work miracles.* On the contrary side, if I be evil

1) Reineke d. V. ist hier Shakespeare.
2) Spizbube (nach Halliw.). Der ablegene Ausdruck ist wider mit Rücksicht auf das Wintermärchen gewählt.

Digitized by Google

entreated, or sent away with a flea in mine ear, let him look that I will rail on him soundly; not for an hour or a day, whiles the injury is fresh in my memory, but in some elaborate, polished poem, which I will leave to the world when I am dead, *to be a living image to all ages of his beggarly parsimony and ignoble illiberality;* and let him not — wathever he be — measure the weight of my words by this book, where I write quidquid in buccam venerit, but *I have terms — if I be vexed — layd in steep in aqua fortis and gun-powder, that shall rattle through the skys, and make an earth-quake in a peasant's ears.*"

Diese taktlose Tirade der unglaublichsten Aufgeblasenheit trug dem Thom. Nash ein, daß Shakespeare seiner Titania (II, 1) die Worte in den Mund legte: „the green corn is rotted ere his youth attain'd a *beard*", die Nash — ausweislich seines Sommers l. W. — selbst auf sich bezogen, und bei denen offenbar vornehmlich an seine moralische Verdorbenheit gedacht ist. Sie trug ihm ferner — als sehr gerechte Strafe — ein, daß Shakespeare den Bottom, Nashs Repräsentanten im Sommernachtstraum, zum „Bramarbas" (bully) machte. Sie trug ihm drittens die Sixpence-Scene, Mids.-N's. Dr. IV, 2, und endlich viertens den Zweifel ein, daß er — ausweislich seines Sommers l. W. — nicht mehr sicher darüber war, ob die Musentrauer auf des Theseus Hochzeitsprogramm, insbesondere das „lately deceased in beggary", nicht auf ihn selbst ginge.

Ich muß mir gestatten, hier noch zwei Bemerkungen anzuschließen, zu denen Nashs Pamphlet, namentlich in Verbindung mit Lylys Midas, anregt.

Zuvörderst: Nash wie Lyly verrathen einen — man darf wohl sagen giftigen — Neid auf Shakespeares höfische — Nash deutet sogar an prinzliche — Connexionen. Wer ist dieser Prinz; oder wer sind diese Prinzen? Sicher wohl derselbe oder dieselben, von denen es — mit absichtlicher Verkleinerung und Verkümmerung — in der bekannten Vorrede zu Chettles Kindharts Dream heißt: „Beside *divers of worship* have repeated his uprightness in dealing;" aber wer sind diese Leute? Obgleich Lyly, Nash und hier wider Chettle immer von einer Mehrzahl solch hoher „Gön-

Digitized by Google

ner" reden, so bin ich doch der Ansicht, daß es im Grunde nur einer ist, und zwar Henry Wriothesly, Earl of Southampton, and Baron of Tichfield. Mein Grund ist einfach. Es existiren überhaupt nur zwei Dedicationen shakespearescher Dichtungen, die von Shakespeare selbst herrühren, die Dedication von Venus und Adonis in der Quarto von 1593[1]) und die von Lucrece in der Quarto von 1594; beide aber lauten auf eben diesen Grafen von Southampton. Es mag wohl sein — ja angesichts jener Andeutungen von Shakespeares Widersachern, halte ich es sogar für so gut wie ausgemacht — daß Shakespeare schon damals noch andere Gönner am Hofe der Elisabeth gehabt hat; so hoch stehende aber sicher weiter nicht; es wäre sonst völlig unerklärlich, daß er jene beiden Gedichte nach einander dem Southampton dedicirt hat.

Damit erledigt sich denn auch ms. Es. die Hypothese, welche K. Elze und Herm. Kurz in ihren Untersuchungen betreffs des Sommernachtstraums aufgestellt haben, daß nämlich Shakespeare auch zu dem Grafen Robert Essex — und zwar durch Southamptons Vermittlung — in nahen Beziehungen gestanden. So weit mir bekannt geworden, ist diese Hypothese überhaupt auf mehr Zweifel als Glauben gestoßen; sie kann aber ms. Es. nicht richtig sein, weil sonst Skakespeare dem Grafen wenigstens die Lucretia dedicirt haben würde.

Ich halte diese ganze Frage an und für sich für höchst unerheblich, und habe die vorstehende Feststellung nur aus dem einen Grunde gemacht, weil nach allem, was wir über Spensers damaliges Verhältniß zum Grafen Rob. Essex

---

1) Wenn hier das dedicirte Gedicht — die Verherrlichung von Shakespeares Jugendliebe zu Anna Hathaway, die auch, wie gewiße Anspielungen von des Dichters Gegnern zu verstehn geben, noch manche thatsächliche Reminiscenz enthält — als „Erstling" der shakespeareschen Muse bezeichnet wird, so ist das gewiß wörtlich zu nehmen. Das Gedicht muß schon in Stratford entstanden sein, da Shakespeare später wohl schwerlich mehr in der Stimmung war, grade dies Thema zu besingen. Mich deucht auch, dieser Zusammenhang erklärt gewiße, fast wie Lossagung klingende Bemerkungen der Dedication („so *barren* a land"!) die den Forschern stets aufgefallen sind.

Digitized by Google

wißen[1]), es höchst wahrscheinlich ist, daß eine etwanige Gönnerschaft des Essex zu Shakespeare den ersteren Dichter abgehalten haben würde, den lezteren in seinen Tears of the Muses und im Colin Clout zu feiern. Interessant wäre es übrigens, Spensers eigenes Verhältniß zu Southampton zu ermitteln; es würde das zugleich ein gewißes Licht über das gegenseitige Verhältniß von Spenser und Shakespeare verbreiten.

Eine Frage von mehr Gewicht wie die vorhergehende, deren Beantwortung Lylys Midas, Nashs Pierce Pennyless und — wenn nicht alle Zeichen trügen — das bereits früher erwähnte Pamphlet Rob. Greenes „A notable Discovery of Coosenage" geradezu aufdrängen, ist die folgende. Bekanntlich haben die folgenden Worte der Groatsworth-Invective: „there is an upstart crow, beautified with our feathers, that with his Tygers hart wrapt in a player's hide, supposes he is as well able to bombast out a blankvers as the best of you" unter den Shakespeareforschern Veranlaßung zu der Streitfrage gegeben, ob mit dem „beautified with our feathers" dem großen Dramatiker der Vorwurf des Plagiats gemacht werden soll; eine Frage, der gegenüber in jüngster Zeit man sich mehr und mehr dahin geneigt hat, sie zu verneinen. Wenn man indeß die Gründe betrachtet, auf welche diese Entscheidung sich stüzt, so wird man gewiß recht wenig befriedigt sein. Man deducirt stets — was auch unstreitig — daß Nash gar keine Veranlaßung gehabt habe, den 2. Theil von Shakespeares Heinrich VI., auf welchen der parodirte Vers „A tygers hart, wrapt in a players hide" zweifellos stichelt, als Plagiat zu bezeichnen[2]); und von diesem an sich richtigen Standpunkte aus folgert man sofort, daß also auch die Worte „beautified

1) Vgl. Sh. d. Kpfr. II. SS. 507 ff., besonders N. 2.

2) Ich verweise namentlich auf den Aufsaz von Ulrici „Christopher Marlowe und Shakespeares Verhältniß zu ihm" im I. Bande des deutschen Shakespeare-Jahrbuchs, wo aus rein ästhetischen Gründen die Unmöglichkeit jener Annahme nachgewiesen ist. Ich selbst habe Sh. d. Kpfr. IV. 736 ff. zu zeigen gesucht, daß der Annahme, als hätten 1592 ein schakespearescher Heinrich VI. und ein älterer neben einander existirt, jede reale Basis fehlt.

Digitized by Google

with our feathers" den Vorwurf des Plagiats nicht einschließen können. Um diesen Worten allen Harm zu nehmen, werden sie dann auf die kunstvollste Weise unter Zuhilfenahme des nöthigen gelehrten Apparats interpretirt, ohne daß es doch den gelehrten Herren Interpreten gelingt, durch ihre Disputationen den Leser zu überzeugen. Die Frage gewinnt aber sofort ein ganz anderes Aussehn, wenn man den Zusammenhang zwischen „beautified with our feathers" und „A tygers hart wrapt in a players hide" aufgiebt und untersucht, ob der erstere Vorwurf, auf welchen doch auch Chettles Vorrede in Kindharts Dream unfraglich des sorgfältigsten eingeht, vielleicht von der zweiten Stichelei, die doch nur das „bombast out" motiviren soll, unabhängig ist. Und so liegt die Sache in der That. Der Midas und Pierce Pennyless heben ms. Es. jeden Zweifel darüber auf, daß bei den Worten „beautified with our feathers" an Greenes Pandosto und das Wintermärchen gedacht ist. Die eigentliche Tendenz von Nashs Pamphlet, welche schon der Titel „Pierce Pennyless" ausdrückt, richtet sich gegen Shakespeare als einen Menschen, der seine von christlicher Liebe so schier überträufenden Nebenmenschen durch den Streich, den er gegen Greenes Pandosto verübt, brodlos mache, überhaupt brodlos mache, wie denn auch Lyly im Midas laut genug um „Brod" schreit Eben deshalb sezt auch Shakespeare an jener Stelle von Love's Labours lost, die ich in der 2. Abhandlung ausgehoben habe, dem renomistischen Titel „Pierce Pennyless" die kaltblütige Frage gegenüber: „An if one schould be pierced, which is the one?"

Daß ich der Erste bin, der diese Nuzanwendung aus dem Pierce Pennyless zieht, thut mir herzlich leid, und bitte ich deshalb die Herren, welche das Pamphlet ebenfalls kennen, wie K. Elze u. a. ganz ergebenst um Verzeihung; wenn indeß diese Herren in Zukunft dem Collier in seinen oberflächlichen Anpreisungen etwas weniger blindlings folgen und etwas mehr wirkliche Autopsie bei der Betrachtung von Shakespeares Zeitgenoßen walten laßen, so komme ich wohl nicht wider in die üble Lage, mich so böse wider ihre Autorität zu vergeben.

Digitized by Google

II.

Die Didotragödie.

Die Didotragödie ist bekanntlich zuerst 1594 im Drucke erschienen, und auf dem Titelblatt der betreffenden Quartausgabe ist ausdrücklich gesagt, sie sei verfaßt von „Christopher Marlowe and Thomas Nash, Gent". Collier hat nun (Hist. of engl. dr. poet. III. 221 u. 225) mit vollster Willkür, ohne den geringsten thatsächlichen Anhalt behauptet, dieselbe sei „vor" 1590 gemeinsam von den beiden angeführten Dichtern verfaßt [1]). Dem ist indeß Alex. Dyce in seinem Account über Marlowe und dessen Schriften in seiner Marloweausgabe [2]) entgegengetreten. Er bezieht sich zuvörderst auf folgende Angabe, welche Bischof Tanner (1630—92) (in seinen Euphyia, s. acta et characteres bonae naturae?) über die Didotragödie macht: „Hanc *perfecit* et *edidit* Thom. Nash, London 1594, 4°. Petrovius in praefatione ad II. partem Herois et Leandri multa in Marlovii commendationem adfert; hoc etiam facit Thom. Nash in carmine elegiaco tragoediae Didonis praefixo in obitum Christoph. Marlovii" u. s. w. Dann aber sagt er: „Mr. Collier, who seems to be unacquainted with what Tanner . . . stated concerning Dido, regards it as a drame undoubtedly written by Marlowe and Nash in conjunction; and moreover is of opinion that their respective shares may be easily distinguished, those of Nash being more monotonous in versification and less poetical than those of Marlowe. For my own part, ... I consider myself bound to believe, till some

1) Darin kommt Collier, wie auch Dyce anzunehmen scheint, sogar mit sich selbst in Widerspruch. A. a. O., S. 138, behauptet er nämlich — ebenfalls ohne jeden Anhalt — Nash und Marlowe seien 1587 noch nicht bekannt mit einander gewesen. Nun ist Nash — allem Vermuthen nach — 1587 bis 89 im Auslande gewesen; wenn er also 1587 noch nicht mit Marlowe bekannt war, so kann er nicht wohl vor 1590 mit Marlowe die Didotragödie zusammen geschrieben haben. Jene Zeit von Nashs Abwesenheit spricht überhaupt durchaus gegen Colliers Datirung.

2) S. XXXV f. nach der 1862er Ausgabe, und muthmaßlich auch nach der früheren von 1858.

Digitized by Google

positive evidence be produced to the contrary, that *Dido was completed for the stage by Nash after the decease of Marlowe.* As to any marked difference of versification which would enable us to determine what parts of the play are by Marlowe and what by Nash, I must confess that it is not quite so perceptible to me as to Mr. Collier; nor do I think that we are warranted in assigning to the latter poet all the less brilliant passages, since we know that Marlowe, though often soaring to a height which Nash could not have reached, yet frequently sinks to the level of a very ordinary writer. *In short, I cannot but suspect that Nash's contributions to Dido were comparatively small".* Auf deutscher Seite hat sich namentlich Herm. Ulrici (Shs. dr. Kst. 3. Aufl. I. 177 u. 190, Note) Colliers Ansicht angeschloßen, insoweit sie die Didotragödie überhaupt als gemeinsames Werk Marlowes und Nashs noch zu des ersteren Lebzeiten vollendet sein läßt; und ich selbst bin dem (Sh. d. Kpfr. III. 669 ff., Note 1) beigetreten. Nachdem ich indeß dieselbe widerholt sorgfältig studirt habe, muß ich meine frühere Stellung verlaßen, und auf die Seite von Alex. Dyce treten, mit dem einzigen Vorbehalte, daß es muthmaßlich eine Täuschung ist, dem Nash nur einen sehr geringen Antheil an der Substanz unseres Dramas zuzuschreiben.

Daß zwei verschiedene Dichter, und zwar o h n e gemeinsamen Plan, also nicht, wie Collier annimmt „zusammen", sondern wie Dyce annimmt, „nach einander" an der Didotragödie gearbeitet haben, macht der eine einzige Umstand ms. Es. zweifellos, daß der eine, und das ist Marlowe, Didos Witthum vollkommen ignorirt, und der andere, nämlich Nash, dagegen mit vollendeter Hausbackenheit in die Tragödie hinein zieht. Während Marlowe im 3. Akte die Dido zu Aeneas sagen läßt:

> Aeneas, think not Dido is in love;
> For, if that any man could conquer me,
> I had been wedded ere Aeneas came;
> See, where the pictures of my suitors hang;
> And are not these as fair as fair may be,

legt ihr Nash in demselben Akte in der von ihm gearbeiteten Höhlenscene auf der Jagd die folgenden Worte in den Mund:

Digitized by Google

Stout love, in mine arms make thy Italy,
Whose crown and kingdom rests at thy command:
Sichaeus, not Aeneas be thou call'd,
The king of Carthage, not Anchises' son:
Hold, take the jewels at thy lover's hand,
These golden bracelets, and *this wedding ring,*
Wherewith my husband woo'd me yet a maid,
And be thou king of Libya by my gift.

Auch noch an anderen Stellen wird Didos Witthum von Nash in höchst ergözlicher Weise „verwerthet“ [1]). Eine

---

1) Als Dido und Aeneas, begleitet von seinem Sohne Ascanius, zum ersten Male zusammentreffen, entspinnt sich folgende Scene:

Dido. What stranger art thou, that doest eye on me?
Aeneas. Sometime I was a Troyan, mighty queen;
But Troy is not: — what shall I say, I am?
Dido. *Warlike Aeneas, and in these base robes!*
Go, fetch the garments, which Sichaeus wore.
(Exit an Attendant who brings in the garment, which Aeneas puts on).
Brave prince, welcome to Carthage and to me,
Both happy that Aeneas is our guest.
Sit in this chair, and banquet with a quen;
Aeneas is Aeneas, were he clad
In weeds as bad as ever Irus wore.
Aeneas. This is no seat for one that's comfortless:
May it please your grace to let Aeneas *wait;*
For though my birth be great, my fortune 's mean,
Too mean to be companion to a queen.
Dido. Thy fortune may be greater than thy birth:
Sit down, Aeneas, sit in Dido's place;
And, if this be thy son, as I suppose,
Here let him sit. — Be merry lovely child!
Aeneas. This place beseems me not; o, pardon me!
Dido. I'll have it so; Aeneas, be content.
Ascanius. *Madam, you shall be my mother.*
Dido. *And so I will, sweet child.* — Be merry, man;
Here's to thy better fortune and good stars!
(Drinks.)

Um die ganze Hausbackenheit dieser Darstellung, namentlich des: „Warlike Aeneas, and in such base robes“ u. s. w. zu empfinden, vergleiche man damit die Darstellung Virgils, Aen. I. 588 ff.:

Digitized by Google

solche Discrepanz ist ms. Es. völlig unmöglich, wenn zwei Dichter wirklich zusammen und nach gemeinschaftlichem Plane arbeiten; schon sie also weist darauf hin, daß Nash gewiße Theile einer Didotragödie in Marlowes Nachlaß vorgefunden haben muß, aus denen er dann die durch die Quarto von 1594 überlieferte Tragödie gemacht hat. Und denselben Schluß legen auch noch andere Thatsachen nahe. Der Glanzpunkt der ganzen Didotragödie ist unstreitig die Schilderung des Aeneas vom Untergange Trojas, welche lebhaft an die bekannte Schauspieler-Episode im Hamlet erinnert, und an welche sich sogar noch in Troilus und

---

Restitit Aeneas claraque in luce refulsit,
Os humerosque deo similis; namque ipsa decoram
Caesariem nato genetrix lumenque juventae
Purpureum et laetos oculis adflavit honores u. s. w.

Und doch bildet just dieser Theil der Aeneis die Quelle für die Darstellung der Didotragödie. Ich habe, Sh. d. Kpfr. II. 361, Note, auf Grund dieser Scene, und zwar speziel auf Grund der eben ausgehobenen Worte der Dido behauptet, die Worte des Antonio, Temp. II. 1: „How came this *widow* in? Widow Dido!“ bezögen sich just auf unsere Didotragödie, und ich muß jezt, unbeirrt durch die höhere Weisheit meines Hauptrecensenten, sogar noch concreter behaupten, sie sind z. Thl. mit ein Spott über den unpoetischen, wie ich später zeigen werde, rein tendenzmäßigen Gebrauch, welchen Thom. Nash von Didos Witthum gemacht hat; doch will ich mich hier noch auf keine genauere Erörterung dieser Frage einlaßen, weil ich erst später, nachdem die eigentliche Tendenz der Didotragödie aufgedeckt ist, den durchschlagenden Grund aufdecken kann, welcher jene Worte im Tempest veranlaßt hat. Hier will ich nur erst noch an einem weiteren Beispiele zeigen, mit welchem Ungeschick Nash auch an solchen Stellen an Didos Witwenthum erinnert, wo es noch nicht einmal durch seine Tendenz geboten gewesen wäre. In einer antimaskischen Scene zwischen Cupido und Didos Amme (lezt. Sc. des IV. A.), läßt Nash nämlich die leztere noch von Cupidos Pfeil gekizelt werden, um ihr folgende Worte in den Mund zu legen:

„That I might live to see this boy (den Cupido) a man:
. . . . . .
Say Dido what she will, I am not old;
I'll be no more *a widow*; I am young;
I'll have a husband or else a lover.“

Digitized by Google

Cressida Anklänge und Anlehnungen finden [1]). Jedes Wort verräth hier den geborenen Dichter. Nun höre man aber die klägliche Routinearbeit, mit welcher diese gewaltige Passage eingeleitet wird. Nash fährt an der Stelle, wo ich in der vorigen Note meine Mittheilung über das Gespräch Didos mit Aeneas abgebrochen habe, also fort:

Aeneas. In all humility, I thank your grace.
Dido. Remember who thou art; speak like thyself;
Humility belongs to common grooms.
Aeneas. And who so miserable as Aeneas is?
Dido. Lies it in Dido's hand to make thee blest,
Then be assur'd thou art not miserable.
Aeneas. O Piramus! o Troy! o Hecuba!
Dido. *May I entreat you to discourse at large,*
And truly too [2]*), how Troy was overcome?* u.s.w.

Nun folgt der herrliche Auftritt jener Erzählung und Schilderung, in der jedes Wort den titanischen Kit verräth. Nash kann also unmöglich eine andere Stellung zur Entstehung unserer Didotragödie gehabt haben, als daß er das von Marlowe hinterlaßene Manuscript nach eigenem Gutdünken verwerthet hat; und ich vermuthe auch sehr dringend, daß er selbst eben deshalb in der von Tanner erwähnten Elegie auf Marlowes Tod, welche einzelnen Exemplaren der

---

1) Ob wirklich Verwandtschaft der shakespeareschen Dichtung mit diesem Theile der Didotragödie anzunehmen, und welcher Art, ob Shakespeares Dichtung die Stelle der Ascendenz oder Descendenz einnimmt, weis ich natürlich nicht zu sagen, und dürfte sich heute überhaupt nicht mehr fest stellen laßen. Vermuthen aber möchte ich, daß Ch. Marlowe in seiner Schilderung Concurrenzarbeit zu Shakespeares Hamlet geliefert, und daß eben deshalb Nash sich derselben bemächtigt hat. S. auch die folgende Note.

2) Jeder, der sich auf Nashs Manier versteht, muß, glaube ich, den Mann in diesem armseligen „and truly too" widererkennen. Wenn der nicht akademisch gebildete Shakespeare in seinem Hamlet eine ähnliche Schilderung gegeben hatte — vielleicht als Reminiscenz aus einem eigenen Stücke, das er nicht auf die Bühne gebracht; eine Vermuthung, die schon Herm. Kurz in seinem Aufsaze „Sh. der Schauspieler" ausgesprochen — so war diese Schilderung selbstverständlich „not *true*"; sobald dagegen Chr. Marlowe eine Paraphrase davon gab, dann war alles „true".

Digitized by Google

Quarto von 1594 vorgesetzt gewesen sein muß [1]), die aber leider vollständig verloren gegangen zu sein scheint, erklärt hat, die Didotragödie, die er hiermit herausgebe, und die Marlowe unvollendet hinterlaßen habe, vollendet zu haben. Ich wenigstens sehe sonst keine Möglichkeit, Tanners Wißenschaft von dieser Thatsache zu erklären. Gegen Tanners desfallsige Versicherung selbst laßen sich aber ms. Es. keine Bedenken erheben.

Die Frage, welche Theile der Didotragödie sonst von Marlowe, welche von Nash herrühren, ist bei der antishakespeareschen Tendenz des Stückes in seiner jezigen Gestalt nicht ohne Interesse für die Shakespeareforschung. Nehme ich nun an, daß die mythologisch allegorische Einleitung der Tragödie, überhaupt der ganze 1. Akt, und der 2. Akt bis zu der oben bezeichneten Stelle ein Product der nashschen Phantasie ist; und nehme ich ferner an, daß die Erwähnung des Sichäus alle Mal ein Kennzeichen von Nashs Thätigkeit ist, so komme ich zu dem Resultate, daß die Tragödie der Hauptsache nach das Werk des Thom. Nash ist, und daß von Marlowe nur die folgenden Passagen des 2. und 3. Akts herrühren: 1) im 2. Akte von der Rede des Aeneas: „A woful tale bids Dido to unfold“ u. s. w. bis zu Didos Worten: „To rid me from these melancholy thoughts“; und 2) im 3. Akte von der Bühnenweisung: „Enter Aeneas, Achates, Sergestus, Ilioneus and Cloanthus“ bis zu den Worten Didos: „As for Achates and his followers“. Ich möchte dies um so bestimmter annehmen, weil ich aus derjenigen Passage des 2. Aktes, die zweifellos von Mar-

---

1) Thom. Warton hat in einem von Dyce, Account a. a. O. mitgetheilten Briefe dem Malone versichert, selbst ein Mal ein Exemplar einer solchen Quarto gesehen zu haben; Dyce nimmt das auch als zuverläßig an; indeß auf diese Versicherung ist ms. Es. nicht sehr zu bauen. Ohne uns eines Uebergriffs schuldig zu machen, werden wir aber wohl voraussezen dürfen, daß Nash jene Elegie — ebenso wie George Peele eine ähnliche Elegie, mit welcher er dem Grafen von Northumberland sein Verherrlichungsgedicht auf den Hosenbandorden überreichte — es wird in der Abhandlung über die Lust. Weib. davon die Rede sein — für den geeigneten Ort gehalten hat, um durch Marlowes Lob mittelbar Shakespeare herabzudrücken.

Digitized by Google

lowe ist, aus der Erzählung des Aeneas von Trojas Untergang, den Schluß ziehe, daß Marlowe auf dem vollkommen richtigen Wege gewesen ist, just diese Erzählung zum Ausgangspunkte von Didos Liebe zu Aeneas zu machen, während sonst bei Motivirung von Didos Liebe sich nicht allein der Einfluß Virgils, insbesondere der Aeneis I. 657 ff.:

At Cytherea novas artes, nova pectore versat
Consilia, ut faciem mutatus et ora Cupido
Pro dulci Ascanio veniat, donisque furentem
Incendat reginam, atque ossibus inplicet ignem,

bemerkbar macht, sondern dies Motiv, dessen mechanische Handgreiflichkeit einen unpoetischen Kopf wie Nash ganz besonders ansprechen mußte, auch mit der ganzen Breite des alten akademischen Dramas ausgeführt ist.

Beruht meine Abgrenzung der marloweschen und nashschen Antheile an der Didotragödie nicht auf Täuschung, so würden wir somit nicht bloß das Cupidospiel in derselben, was den tragischen Charakter des Stückes in der Wurzel erstickt, ihn zur völligen Unmöglichkeit macht, dem Thom. Nash zu danken haben, sondern auch das Seitenstück zu Didos Liebe, Annas Verschoßenheit in Jarbas, sowie die schmachtende Liebe des Jarbas zur Dido; namentlich aber würden wir auch widerum dem Thom. Nash einen bitterbösen Ausfall gegen Shakespeare auf Rechnung sezen müßen, welcher zugleich — wie ich zeigen werde — bestimmt ist, die antishakespearesche Tendenz der Tragödie aufzudecken, und damit zugleich eine Directive für die sinnbildliche Auffaßung der Figur des Aeneas zu geben, welche besonders dem Schluße des Stücks eine ganz eigenartige Signatur aufdrückt. Der Ausfall ist im 3. Akte enthalten. Dido ist mit den Troern zur Jagd ausgezogen; es entspinnt sich ein nichtssagender Dialog, der plözlich ohne alles äußere Motiv in folgender Weise unterbrochen wird:

Aeneas. Stout friend Achates, doest thou know this wood?
Achates. As I remember, here you shot the deer
That sav'd your famish'd soldiers lives from death,
When first you sat your foot upon the shore [1]);

1) Aeneis I. 180—194. Dort erlegt Aeneas aber nicht bloß 1, sondern 7 Hirsche; dort ferner wird nicht rückschauend dieser

Digitized by Google

And here we met fair Venus, virgin-like,
Bearing her bow and quiver at her back [1]).

Aeneas. O, how these irksom labours now delight,
And overjoy my thoughts with their escape [2])!
Who would not undergo all kinds of toil,
To be well stor'd [3]) *with such a winter's tale.*

Dido. Aeneas, leave these dumps [4]), and let's away u. s. w.

K. Elze hat, W. Sh., S. 164 und S. 390, mit vollem Recht in dem „Winter's Tale", von welchem Aeneas spricht, eine Anspielung auf Shakespeares gleichnamiges Stück gefunden; das darf angesichts der vorauf geschickten Untersuchungen über Lylys Midas und den Pierce Pennyless mit apodikter Sicherheit behauptet werden, obwohl die herrschende Shakespeare-Chronologie dem widerspricht. Der Sinn indeß, welchen Elze der Anspielung unterschiebt, ist nicht geeignet, zum wirklichen Verständniß derselben zu führen. Richtig ist ja freilich, daß Nash hier widerum auf Shakespeares angebliches Plagiat an Greenes Pandosto stichelt; damit aber ist die Sache beiweitem nicht erledigt, sondern Shakespeare, der Begründer einer neuen Aera des englischen Dramas soll zum Aeneas gemacht, des Aeneas Flucht von Dido als mythologisches Sinnbild von Shakespeares Landflucht und der Trennung von seinem Weibe benuzt werden [5]); und dem ist auch mit größter Sorgfalt sowohl der

---

That gedacht, sondern sie geschieht vor unseren Augen; Abweichungen, die ich zu beachten bitte.

1) Aeneis I, 305 – 401. Zu beachten ist, daß Virgil dies Ereigniß nicht, wie es hier geschieht, mit jenem ersteren verflicht, sondern beide vollkommen auseinander hält.

2) „their escape" geht auf „irksom labours". Aeneas meint, es entzücke (overjoy) seine Gedanken, daß es ihm möglich geworden, den „irks. l." zu entfliehen. Wie Nash zu diesem offenbar gesalzenen Ausdrucke gekommen ist, dürften, meiner sehr dringenden Vermuthung nach, die damaligen englischen Wilddiebstahlsstrafen (harte körperliche Arbeit?) erklären.

3) Um „such a winter's tale" auf Lager zu haben.

4) Verdrießlichkeiten, kummervoll schwermüthige Gedanken.

5) Die Worte:

„here we met fair Venus virgin-like
Bearing her bow and quiver on her back",

Digitized by Google

Ausdruck dieser Stelle, sowie auch die weitere Entwicklung der Fabel — insbesondere auch die Liebe des Jarbas zur Dido — angepaßt. Bleiben wir zunächst bei unserer Stelle stehn. Bei der Hirschjagd hat Nash an Shakespeares Wilddieberei gedacht, aus der ihm so schwerer Kummer erwuchs, und bei dem Zusammentreffen mit der Venus an des Dichters Erstlingsarbeit, an sein lyrisches Gedicht Venus und Adonis, das noch die ganze jugendliche, sinnliche Lebenslust athmet, die ihm später durch die Katastrophe so furchtbar und jäh vergällt wurde. Das waren für Shakespeare natürlich melancholisch trübe Erinnerungen (dumps), während grade umgekehrt für den Aeneas das Erlegen der Hirsche und die Begegnung mit seiner Mutter Venus angenehme Erinnerungen sein mußten. Um aber diese Begebenheiten eben Shakespeares Schicksalen anzupaßen, läßt Nash den Aeneas bei der Erinnerung just an diese Ereigniße schwermüthig werden, und sagen, es entzücke jezt seine Gedanken, wenn er sich vergegenwärtige, welchen Gefahren er entronnen. Mit seiner gewöhnlichen Galligkeit läßt Nash dann den Aeneas, wie wenn er Shakespeare wirklich wäre, und als ob diese Leiden die Motive zu gewißen Dramen von ihm abgegeben hätten, sagen: „Wer wollte nicht jeder Art Mühsal auf sich nehmen, um guten Stoff für solch ein Wintermärchen vorräthig zu haben?“ Das Wintermärchen, welches in dem Verhältniß des Florizel zur Perdita einen ähnlichen Stoff behandelt, wie die Erlebniße gewesen sein mochten, die zu des Dichters Bekanntschaft mit Anna Hathaway geführt, das aber diesem Idyll den nur nicht bis zum tragischen Ausgange gesteigerten tragischen Stoff von Leontes ehelichem Unglück in so drastischer Weise als Contrast entgegen sezt, wird damit ironisch mit Venus und Adonis parallelisirt, um zu verstehn zu geben, daß Shakespeares eigentliche Neigung

enthalten ganz entschieden eine Anspielung auf Shakespeares Venus und Adonis, welches Gedicht damals bereits im Druck erschienen war, und geben zu verstehn, daß des Aeneas Leben mit der Dido die mythologische Allegorie von Shakespeares Leben mit Anna Hathaway sein soll. Der Dichter hat zweifellos schon vor der Verheirathung mit Anna mit derselben Geschlechtsgemeinschaft gepflogen; und dem hat — wie wir sehn werden — Nash auch die Fabel der Didotragödie sorgsamst angepaßt.

Digitized by Google

auf Stoffe wie derjenige jenes lyrischen Gedichtes gerichtet sei, daß ihm aber durch das Schicksal diese Neigung verleidet sei.

Im genausten Zusammenhange und Einklange mit dieser Höhnerei steht das mythologisch allegorische Vorspiel zur Didotragödie, das eine recht unsaubere Tendenz verfolgt. Dieses Vorspiel nämlich, eine kurze Scene zwischen Jupiter und Ganymedes, stellt die päderastische Götterliebe in Contrast zu der später dargestellten Geschlechtsliebe, und spielt zugleich auf den Schluß von Shakespeares Love's Labour lost an [1]). Während Shakespeare durch seine — allerdings unleugbar gezwungene und überkünstliche — Satire in Love's Labours lost nur zu verstehn geben will, daß die Gelehrtenpoesie der Akademiker und Arkadier kein wahres Gefühl athme, und also auch nicht in Stande sei, die Begeisterung der Liebe zu erwecken, macht Nash aus dem Shakespeare einen verhimmelten Ganymedes, um auf diese Weise die von dem großen Dramatiker angestrebte Bühnenreform — in reichlich unfläthiger Weise — als eine bloße Lächerlichkeit hinstellen zu können. Die oben herausgehobene Stelle geht nun auf diesen Gedanken zurück. Die spize Bemerkung des Achates:

„As I remember here you shot *the deer*
That saved your famish'd soldiers' [2]) lives from death,

---

1) L.L.L. sagt die Princessin V, 2, 3 von sich, ein Brillantschmuck des Prinzen habe sie zu einer „lady wall'd about with diamonds" gemacht. Nash läßt den Ganymedes sagen:

Sweet Jupiter, if e'er I pleas'd thine eye,
Or seemed fair, wall'd in with eagle's wings.

2) Die famished soldiers sollen offenbar die königlichen Schauspieler sein, für welche Marlowe und Greene nicht gearbeitet haben, und die daher vor Shakespeares Eintritt in die Gesellschaft verhältnißmäßig schlechte Geschäfte gemacht haben mögen — ein Umstand, der möglicher Weise den Aerger des Greene und Nash ganz besonders gegen Shakespeare gereizt hat. Es verdient indeß Beachtung, daß der Ausdruck mit Rücksicht auf Love's Labours lost gewählt ist, sofern nicht etwa Shakespeare bei einer der Umarbeitungen des Stücks — über die ich in der in der Einleitung (S. 24) bereits angekündigten Abhandlung sprechen werde — Nashs Ausdruck in sarkastischer Weise berücksichtigt hat, was sehr wohl möglich ist. Dort nämlich

Digitized by Google

When first you sat your foot upon the shore[1])“ spielt darauf an, wie das später ausdrücklich genannte Wintermärchen Shakespeares Ruhm unverdienter Weise be-

---

(I. 1 – gleich am Anfange) sagt zuvörderst der König von Navarra:

Therefore, brave *conquerors! — for so you are*
That war against your own affections,
And the huge *army* of the world's desires —
Our late edict shall strongly stand in force:
Navarre shall be the wonder of the world;
Our court shall be a little academe,
Still and contemplative in living art.

Und später erklärt Biron:

I can but say their protestation over;
So much, dear liege, I have already sworn,
That is, to live and study here three years.
But there are other strict observances:
As, not to see a woman in that term,
Which I hope well is not enrolled there;
And *one day in a week to touch no food*,
And but one meal on every day beside,
The which I hope is not enrolled there u.s.w.
O, these are barren tasks, too hard to keep,
Not to see ladies, study, *fast*, not sleep;

IV. 3, sagt dann Dumaine noch:

This — sein Gedicht — will I send, and something else more plain,
That shall express my true love's *fasting* pain.

1) Daß die englischen Theater auf dem Bankside lagen, ist bekannt genug; daher das „shore“. Aber auch darin liegt eine Anspielung auf das Wintermärchen. shore bedeutet nämlich — nach Halliwell — provinciel auch „a post used with heerdles in folding sheep“, und entspricht außerdem unserem deutschen „schor“. (Halliwell, s. v. Nr. 4.) Es scheint somit durch die Wahl dieses Wortes wider auf das Schafschurfest des Wintermärchens angespielt werden zu sollen. Auf alle Fälle aber verräth die Anspielung wider ebenso wie die massenhaften ähnlichen Anspielungen im Pierce Pennyless, daß die shakespearesche Gesellschaft durch Shakespeares Uebertritt zur Bühne bedeutend in die Höhe kam, und daß Shakespeares Beliebtheit beim Hofe wie beim sonstigen Publicum definitiv durch das Wintermärchen entschieden wurde. Seit dieser Zeit fing der große Dramatiker an, seine Mitwerber mehr und mehr zu überragen, und der Sommernachts-

Digitized by Google

gründet habe, nachdem ihn die unglückliche Lucyaffaire den Banden der Liebe und dem Adonisgesange entrißen und in die richtige Bahn gedrängt habe. In der Folge führt dann Nash ein Stück vor, worin eben dieser eigenthümliche Schicksalsgang allegorisch parodistisch, und zugleich satirisch, behandelt ist.

Da ich in der zweitfolgenden Abhandlung gezwungen sein werde, auf denjenigen Theil der Didotragödie, welcher dieser Tendenz gewidmet ist, noch näher einzugehen, so beschränke ich mich hier auf die kurze Bemerkung, daß Nash den Aeneas eine wirkliche Ehe mit Dido eingehen läßt. Beide führen dann eine Zeit lang ein gemächliches Familienleben, bis Jupiter den Mercur sendet, um den Aeneas an seine höhere Pflicht zu erinnern. Darauf läuft Aeneas in ziemlich bäurisch tölpelhafter Weise der guten Frau davon.

Dieser Zusammenhang erklärt nicht bloß die Anspielung auf die Didotragödie in Tempest, II. 1, sondern auch die Form und Faßung der Anspielung.

Zuvörderst sagt Gonzalo:

> Methinks, our garments are now as fresh as when we put them on first in Afric, at the mariage of the king's fair daughter Claribel to the king of Tunis.

Der König von Tunis ist hier Marlowe, und unter dessen Verheirathung mit Prinzess Claribel ist die Benuzung von Marlowes Nachlaß durch Thom. Nash zu der durchaus im lylyschen Devicestil gehaltenen Didotragödie gemeint; woraus denn von selbst folgt, daß das „when we put them first on" auf den Sommernachtstraum geht; denn dieser enthält Shakespeares Antwort auf die Didotragödie, wie die folgende Abhandlung zeigen wird.

Uebrigens läßt sich Shakespeare den Gonzalo auch so ausdrückeu, als ob er andeuten wollte, daß John Lyly selbst — im Tempest der König von Neapel — der Ausarbeitung der Didotragödie nicht fern gestanden; und die Art und Weise, wie Lyly und Nash sich gegenseitig in die Hände gearbeitet, läßt wohl vermuthen, daß Shakespeare

---

traum entschied seine Bühnenherrschaft ein für alle Mal, indem er zugleich ein krystall helles Bild der eigentlich shakespeareschen Kunst in vollendetster poetischer Form vorführte.

Digitized by Google

darin recht gehabt. Aber auch wenn dies nicht der Fall sein sollte, so würde Shakespeares Sinnbild doch unter allen Umständen insofern historisch berechtigt und von historischem Gehalte sein, als Thom. Nash in offenkundigster Weise in der Fehde gegen Shakespeare eine Alliance mit John Lyly geschloßen.

Auf Gonzalos Bemerkung erwidert nun Sebastian:

„'T was a sweet marriage, and we prosper well in our return.“

Daß Sebastian die Maske Ben Jonsons in Tempest ist, muß ich jedem Widerspruch gegenüber nach gewißenhaftester widerholter Prüfung unbedingt aufrecht erhalten, wie ich denn auch als völlig unbestreitbar hinstellen muß, daß insbesondere diese Stelle des Tempest gegen ihn gerichtet ist. Die zweit folgende Abhandlung wird dem Leser Gelegenheit geben, sich des bestimmtesten aufsneue davon zu überzeugen, daß Jonson in seiner Polemik gegen Shakespeare durchaus auf den nashschen Standpunkt zurückgegangen ist, ja daß er sogar mehrfach an die nashschen Traditionen dabei angeknüpft hat. Eben diesen Sachverhalt hat Shakespeare bei Sebastians Worten vor Augen; dieselben sagen ironisch: wir werden recht gut fahren, wenn wir auf jenen überwundenen unästhetischen Standpunkt persönlicher Schmähungen zurückkehren.

Auf Sebastians Bemerkung sagt nun Adrian:

Tunis was never graced before with such a paragon to their queen,

und dann fällt Gonzalo ein:

Not since the widow Dido's time.

Diese leztere Bemerkung hat nur den Zweck, das Bild, welches Shakespeare in der vorhergehenden Rede des Gonzalo gebraucht, thatsächlich zu erläutern, und die Worte des Adrian mit dieser Anspielung Gonzalos zusammengenommen sollen nur sagen, daß die Didotragödie das Aeußerste von Geschmacklosigkeit ist, was eine persönlich verrannte, fanatische Polemik zu Wege gebracht hat.

Jezt folgen nun die entscheidenden Worte Antonios, d. h. derjenigen Figur des Tempest, in welcher wir den Thomas Nash zu sehn haben:

Widow? a pox o' that! *How came that widow in?* Widow Dido!

Digitized by Google

Das „How came that *widow* in?“ kann ich nur so verstehn, daß Shakespeare daran erinnern will, was den Thomas Nash dazu veranlaßt habe, die Dido zu des Aeneas Gemahlin zu machen; und dem entspricht auch die Erwiderung Sebastians aufs genauste:

What, if he had said, widower Aneas too? Good lord, how you take it!

nämlich das „widow“! Sebastian meint, Antonio solle das „Witwe“ nur nicht zu wörtlich nehmen, sondern als verlaßenes Weib verstehen, dann werde ihm auch klar werden, was die Witwe Dido besagen solle. Die satirische Spize der Bemerkung richtet sich — beiläufig bemerkt — gegen keinen anderrn wie Ben Jonson selbst. Dieser soll eben mit einem gewißen Sarkasmus darauf hingewiesen werden, daß er Nashs und Lylys System der polemischen Reibungen gegen Shakespeare fortseze; daß dies indeß auf seiner Seite dieselben Folgen haben werde wie auf Seiten jener beiden älteren Widersacher des Dichters; nämlich daß er sich an des großen Dramatikers diamantner Unantastbarkeit zerreiben werde. Damit steht denn auch der übrige Inhalt der ganzen Scene im vollkommensten Einklange; doch ist es hier für mich nicht möglich, auf diese Frage näher einzugehen. Welche Consequenzen sich aber aus diesem Zusammenhange just dieser Stelle mit dem wirklichen Künstlerleben Shakespeares für die Auffaßung des Tempest im Ganzen ergeben, das überlaße ich dem Leser selbst zu beantworten. So viel aber scheint mir unleugbar, daß Ulricis abstracte Auffaßung des Tempest, deren Fehlerhaftigkeit auch sonst sich bis zur Evidenz nachweisen läßt, dem gegenüber völlig unhaltbar ist.

Ich möchte diese Gelegenheit nochmals dazu benuzen, um auf die — Sh. d. Kpfr. III. 616 ff. — von mir erörterte Frage zurückzukommen, ob Shakespeare, Mids.-N's. Dr. III. 1, in den Worten der Thisbe: „Most radiant Pyramus“ u. s. w. unter dem „most lovely jew“ den Marlowe gemeint hat. Ich kann meine entschiedne Bejahung der Frage nur widerholen. Es ist ms. Es. undenkbar, daß Thom. Nash auf widerrechtliche Weise in den Besiz von Marlowes nachgelaßenem Manuscript zur Didotragödie gekommen ist; Marlowe muß ihm dasselbe anvertraut haben,

Digitized by Google

wie auch wohl Greene darum gewußt haben dürfte, welche Zusäze Nash zu seinem Pamphlet „Greenes Groatsworth of wit“ gemacht, sofern ich mich darin nicht täusche, daß die Groatsworth-Invective eben von Nash herrührt. Das scheint mir auch die Veranlaßung, daß Shakespeare hier den Marlowe ausdrücklich mit genannt hat, wobei angesichts der von mir a. a. O. SS. 625 ff. entwickelten Gründe es auch nicht befremden kann, daß der große Kit hier grade „most lovely Jew“ genannt ist[1]). Die Groatsworth-invective[2]) aber scheint mir den Shakespeare bewogen zu haben, in Thisbes Totenklage u. a. zu sagen:

These lilly-lips,
This cherry-nose[3])
These yellow cowslips-cheeks[4]),
Are gone, are gone.
Lovers make moan!
His eyes were green as leeks.

Zum Schluß bemerke ich nur noch, daß die Didotragödie nicht vor 1594, also nickt vor dem Jahre ihrer Drucklegung, auf die Bühne gebracht sein kann. Marlowe ist den 1. Juni 1593 gestorben; 1593 aber waren die Theater geschloßen. Es ergiebt sich aus dieser Chronologie der Didotragödie somit dieselbe Chronologie des Sommernachtstraums wie aus Lylys Mutter Bumby.

---

1) Daß Shakespeare sonst nicht mit Marlowe in persönlicher Feindschaft gelebt hat, davon wird der folgende Band die unwiderleglichsten Beweise liefern.

2) Sicher aber ist hier auch die Diccovery of notable Coosenage von mitentscheidendem Einfluß gewesen, und möchte ich daher diejenigen Herrn unter den Shakespeareforschern, welche in der Lage sind, dies zu controliren, im Interesse der Sache bitten, es zu thun.

3) Geht wohl nicht, wie ich a. a. O. S. 686, n. 2 vermuthet, auf Rob. Greene, sondern auf Nash.

4) Geht auf Lyly und Nash „gelb“ ist die Farbe des Neides. Daß Shakespeare hier grade die „cowslips“ zum Vergleiche wählt, ist ein besonderer Sarkasmus, angesichts der Worte der Fee, II. 1: „The cowslips tall her pensioners be“.

Digitized by Google

Der Maskencharacter des Sommernachtstraums.

I.

Was haben wir unter Maskendrama zu verstehen?

Wenn ich kurz resumire, was ich über die Geschichte und Wesenheit des Maskendramas gesagt habe[1]), so liegt nach meiner Auffaßung die Sache so, daß John Lyly, die Werke seines Vorgängers Rich. Edwards fortsezend, dessen Compositionsmethode dahin abgeändert hat, daß er die komischen Zwischenpartien der Hofkomödie dadurch zu organischen Bestandtheilen zu machen versucht hat, daß er sie in burleske Parodien der Hauptaction verwandelte. Daraus, habe ich behauptet, und aus der weiteren Neuerung, daß der akademisch vorgeschulte Lyly das mythologisch allegorische Device zu einer weitläufigen dramatischen Action ausdehnte, und diese an die Stelle der edwardschen Hofkomödie sezte, ist das Maskendrama entstanden, dessen charakteristisches Merkmal die burleske Contrastmaske, die sogen. Antimaske ist[2]). Bei John Lyly selbst, so habe

1) Shakespeare der Kämpfer I, SS. 332–337 und II, Zusäze (z. I. Abthlg.), S. XVII f.

2) S. XVII der allegirten Zusäze habe ich wörtlich gesagt: „Die Hofkomödie des Edwards hat bereits den Ansaz zur Antimaske nach spanischem Muster; aber dieselbe ist noch unorganisch mit der Hauptmaske verbunden und gehört deshalb noch mehr in die Kategorie des komischen Zwischenspiels.“ Ich muß bekennen, daß es von mir ein Fehler gewesen, hier das spanische Drama einzumischen. Lopes de Vega Mantel und Degen-Komödie, d. h. Ritterschauspiel, kennt allerdings die Contrastburleske (vgl. George Ticknor, History of Spanish Literature 3 Bde., New-York 1849 Lex. 8, Bd. II, S. 179 ff.); es läßt sich jedoch nicht annehmen, daß es 1585, wo Lyly bereits seinen nach dem Geseze der Contrastburleske construirten Endimion auf die Bühne gebracht hat (vgl. Sh. d. Kpfr. I, 265), oder gar schon früher, als er die Gallathea geschrieben (Sh. d. Kpfr. a. a. O. S. 267 f.), ein solches Stück von Lope de Vega gegeben, und an die formale Einwirkung noch älterer spanischer

Digitized by Google

ich weiter ausgeführt, ist diese Compositionsform in der Dürftigkeit der praktischen Tendenz verkommen; Shake-

Stücke auf John Lyly läßt sich unmöglich glauben. Derselbe scheint vielmehr die Idee, die komischen Partien seiner Masken in — meist übrigens nur rein formalen — Contrast zur Haupthandlung zu sezen, vollkommen selbständig gefaßt zu haben; auch hat er — wie z. B. der Midas unwiderleglich beweist — keineswegs alle seine Masken, die auch komischen Partien enthalten, nach diesem System componirt. Ich halte es allerdings für unstreitig, daß nicht bloß das italienische Pastorale und Fischerspiel, sondern auch die italienische Komödie von starkem Einfluß auf die englischen Akademiker überhaupt, und auf Lyly insbesondere gewesen; ihr hat er die unversificirte Diction und Figuren wie den Sir Tophas im Endimion entlehnt. Grade die Contrastburleske aber kennt die italienische Komödie, welche dem Lyly mit als Muster gedient hat noch nicht; und so läßt sich denn ms. Es. nur annehmen, daß das starke Contrastgesez, welches den Allegorienstiel beherrscht, ihn von selbst auf die Contractburleske geführt hat, die er dann auf Shakespeare weiter fortgepflanzt hat, wie meine tabellarische Zusammenstellung von Lylys Endimion mit dem Sommernachtstraum a. a. O. I. 327—332 zur Evidenz beweist. Auch das, was ich über Rich. Edwards Einfluß auf die lylysche Antimaske an jenem Orte gesagt habe, möchte ich hier nachträglich noch einigermaßen erläutern. „The excellent comedy of the two most faithfullest friends Damon and Pithias" (1565) von Edwards, (abgedruckt in Hazlitts Ausgabe von Dodsleys Old plays, I. 180—261) von welcher Ulrici, Shakespeares dramatische Kunst, 3. Aufl., I, 99 f. eine sehr lehrreiche Analyse giebt, sowie die übrigen Mittheilungen Ulricis über die edwardssche Hofkomödie an jener Stelle laßen nur erkennen, daß Edwards die Burleske für einen nothwendigen Bestandtheil der Hofkomödie gehalten, und deshalb bereits selbst seine Hofkomödien mit burlesken Partien ausgestattet hat, während man sonst damals regelmäßig noch fremde burleske Zwischenspiele zwischen die einzelnen Akte des eigentlichen Dramas einzuschalten pflegte. Dadurch aber hat Edwards in der That insofern der Burleske eine neue Bedeutung für das Drama gegeben, als sie nunmehr zum integrirenden Bestandtheile des Dramas selbst wurde. Fortan war nur noch der eine Schritt zu thun, die Burleske auch der Herrschaft der das eigentliche Drama beherrschenden Idee zu unterstellen. Das eben hat John Lyly — wenigstens theilweis und, wie gesagt rein formalistisch — versucht; und daraus ist die — bis dahin schwerlich bekannte — Antimaske entstanden, welche später Shakespeare ihrer eigentlichen poetisshen Bestimmung

Digitized by Google

speares Genie erst ist es gewesen, welches das Eis gebrochen, und auch diese Kunstform ihrer Vollendung zugeführt hat, indem er auch sie als echter Dramatiker gehandhabt, und deshalb das Sinnbildliche, die Symbolik und Allegorik nicht sowohl in die Rede als vielmehr in die Handlung gelegt hat. Es kommen in seinen Maskendramen allerdings auch allegorische Reden vor; die Hauptwucht aber liegt in der Action, welche theils in ihren einzelnen Theilen, theils, und vor allem, in ihrer geschloßenen Gesammtheit als Sinnbild uns sagt, daß der Dichter auf Veranschaulichung bestimmter Gedanken aus ist, welche ebensowohl dem Gebiete der historischen Empirie wie der abstracten Philosophie angehören können. Diese Veränderung, habe ich hinzugefügt, hat bewirkt, daß in das Maskendrama ein dramatisches Gefühlselement übergegangen ist, was dem lylyschen Drama vollkommen fehlt. Endlich habe ich es als einen hergebrachten Irrthum bezeichnet, den Ben Jonson als Erfinder oder Vollender des Maskendramas zu betrachten, und behauptet, daß auch hier Shakespeare den Culminationspunkt der dramatischen Kunst Englands darstellt, Ben Jonson dagegen die erste Etappe der — rapide — absteigenden Bewegung.

Nach reiflichster Ueberlegung, und auf Grund neuer eingehender Studien kann ich die vorstehend skizzirte Auffaßung von der Entwicklungsgeschichte des englischen Maskendramas nur in einem einzigen untergeordneten Punkte modificiren, muß sie aber sonst durchaus aufrecht erhalten. Dieser eine Punkt aber ist, daß ich im Irrthum gewesen, als ich behauptet, die Antimaske bilde überhaupt einen wesentlichen Bestandtheil des Maskendramas. Für das shakespearesche Maskendrama ist das in der That richtig, wie die folgende Abhandlung zeigen wird, nicht aber allgemein, und namentlich auch nicht für das lylysche Maskendrama.

---

zugeführt hat. Diese leztere Thatsache wird in der nächsten Abhandlung nachzuweisen sein; hier kam es mir nur darauf an, den etwas dunklen Ausdruck, „die Hofkemödie des Edwards habe bereits den Ansaz zur Antimaske enthalten," aufzuklären; denn da des Edwards Komödien keine Masken sind, wie Lylys Hofkomödien ohne Ausnahme, so ist jene frühere Bemerkung von mir leicht Mißverständnißen ausgesezt.

Digitized by Google

Ich hätte nur sagen dürfen, daß das Vorhandensein der Antimaske ausnahmslos ein unfehlbares Zeichen für den Maskencharakter des ganzen Stücks sei. Vor mir aber haben schon andere Shakespeareforscher die burlesken Partien des Sommernachtstraums für antimaskisch genommen, und daraus eben jenen untrüglichen Schluß gezogen. Das hat nun dem Hauptmitarbeiter bei der Revision der schlegel-tieckschen Uebersezung der shakespeareschen Dramen, dem rühmlichst bekannten Herausgeber des Shakespearelexikon, Alexander Schmidt, Veranlaßung gegeben, in seiner Einleitung zum Sommernachtstraum gegen diese Ansicht zu Felde zu ziehn; und da Schmidt sich in seiner Polemik auch ganz allgemein über die Theorie des Maskendramas, namentlich auch über das Verhältniß der Antimaske zur Maske ausläßt, so kann ich mir nicht versagen, den desfallsigen Theil seiner Auseinandersezung in dieser Abhandlung einer sorgfältigen und — wie ich hoffe — berichtigenden Kritik zu unterwerfen, deren Ziel es ist, meinen Lesern volle Klarheit darüber zu verschaffen, was sie sich unter einem Maskendrama, und vor allem unter einer Antimaske vorzustellen haben. Die Frage, ob speciel die burlesken Partien des Sommernachtstraums für antimaskisch zu erklären sind, seze ich dabei noch ganz aus; sie wird in der folgenden Abhandlung zum Austrage gebracht werden.

Der vollständige Wortlaut von Schmidts Auseinandersezung (revidirte Schlegel-Tiecksche Uebersezung, 2. Aufl. IV. 331) ist: „Den Charakter eines Maskenspiels soll der Sommernachtstraum namentlich darin zeigen, daß in ihm eine offenbare Zweitheilung des Spiels nachweislich sei, indem auf der einen Seite Theseus und seine Kreise, auf der andern die zettelsche Handwerkergesellschaft stehn. Dies soll der jonsonschen Maske und Antimaske entsprechen, die sich zu einander verhalten wie Ernst und Scherz, indem die leztere, wie man behauptet, innerhalb desselben Stücks das komische Widerspiel des andern, eine Art Travestie desselben bilde. Nun findet im Sommernachtstraum eigentlich eine Dreitheilung statt, denn wir sehen drei verschiedene Gruppen: den Kreis des Theseus, der Elfen und der Clowns neben einander hergehn und im Verlauf des Stückes in einander verschlungen; auch ist die Mischung

Digitized by Google

von Tragik und Komik, das Hereinziehn verschiedner Gesellschaftsschichten in die Handlung eine ziemlich allen shakespeareschen Lustspielen und vielen seiner Tragödien gemeinsame Eigenthümlichkeit, so daß man sie schließlich alle zur Species der Masken zu rechnen hätte. (!) Doch das ist Nebensache[1]). Die ganze Definition von Maske und Antimaske, wie Gifford und Nares sie aufgestellt und andere sie blind adoptirt haben, wird wenigstens durch die jonsonsche Praxis, auf welche man sich doch bei der Frage beruft, durchaus nicht bestätigt. Maske und Antimaske sind im Grunde dasselbe, nur mit dem Unterschiede, daß in der ersteren die Gottheiten, Thiere oder was sonst in dem Festspiel auftritt, sich ohne Vermittlung dem Publicum vorführen, während die Antimaske erst durch ein dramatisches Vorspiel, welches dann Maske heißt, eingeführt und motivirt wird. Es verhält sich die Maske zur Antimaske genau (??) wie der Bärenführer zum Bären[2]). Eine Maske darf nach Belieben eine, mehrere oder auch gar keine Antimaske haben; natürlich aber sezt die Antimaske immer eine Maske voraus. Wo beide sich neben einander befinden, vertritt keineswegs die Maske immer den Ernst, die Antimaske den Scherz; **es kann ebenso gut umgekehrt**, es können auch beide pathetisch oder komisch **sein**. Wenn man im Sommernachtstraum ein ähnliches Verhältniß aufsuchen will, so findet es höchstens in dem Spiele von Pyramus und Thisbe als der Antimaske und den einleitenden und erläuternden Bemerkungen der Clowns als der Maske statt[3]). Die Wahrheit aber ist, daß hier von

1) Nein, nicht Nebensache, sondern Confundirung ganz heterogener Dinge, wie uns die folgende Abhandlung zeigen wird.

2) Daß bei einer Untersuchung, wie die vorliegende mit Kraftworten dieser Art absolut nichts anzufangen, bedarf keiner Ausführung. Ich werde daher die Bemerkung, der ich nicht einmal den Werth eines Wizes zugestehn kann, in der Folge gänzlich unbeachtet laßen.

3) Eine rein willkürliche, und überdies noch vollkommen unklare Behauptung, die den Bärenführerwiz fortsezen soll. Auch hierauf wird in der Folge keine Rücksicht genommen werden.

Digitized by Google

einer solchen Lösung und Sonderung der Theile wie bei Ben Jonson gar keine Rede sein kann; wir haben es mit einer echten und vollkommenen Komödie, wo die verschiedensten und buntesten Fäden zusammenfließen, und nicht mit einem Maskenspiel zu thun."

Die Frage, ob der Sommernachtstraum antimaskische Theile enthält, welche ja auch nach Schmidts eigener Auseinandersezung für die weitere Frage, ob derselbe in die Kategorie Maskendrama gehört, definitiv entscheidend sein müßte, diese Frage ist hier von vornherein in ein falsches Fahrwasser gebracht, aus welchem sie schon in dieser Abhandlung herausgelotst werden muß. Wenn nämlich diejenigen Gelehrten, gegen welche Schmidt polemisirt, die Frage auf das Gebiet der jonsonschen Maske übergespielt haben, so hätte ihnen Schmidt dorthin nicht folgen müßen. Die Kategorie der jonsonschen Maske, auf welche Ulricis Definition [1]) des genauesten passt, ist freilich unter Shakespeares Dramen nicht vertreten; dazu war das Genie des großen Dramatikers denn doch ein gut Theil zu gehaltvoll, als daß es sich zur Verzierung und Ausstaffirung der königlichen Maskeraden herbeigelaßen hätte. Aber es scheint mir auch kein geringer Irrthum die jonsonsche Maskerade mit dem eigentlichen Maskendrama zu identificiren; ein Irrthum, der offenbar dadurch veranlaßt ist, daß Gifford die Ansicht verbreitet hat, Ben Jonson sei der eigentliche Erfinder und Vollender der dramatischen Maske [2]). Es ist hier gegangen,

---

1) A. a. O. S. 333: „Von da" (1598) „ab bis zu seinem Tode (6. Aug. 1637) schrieb er" (B. Jonson) „18 Dramen, mehrere sogen. Court-Entertainments (Allegorien theils mit mythologischen theils mit dialogischen Zwischenreden) eine große Anzahl Masques, d. h. kleiner, mit Gesängen durchflochtener und unseren Singspielen vergleichbarer Dramen, meist ebenfall's allegorischen Inhalts, für deren Begründer er gelten kann." Daß die leztere Behauptung nicht vollkommen richtig ist, beweist ms. Es. der Schluß von Was ihr wollt, I. 4. Unrichtig scheint mir aber auch, grade die jonsonsche Maske mit dem deutschen Singspiel zusammenzustellen. Die jonsonsche Maske, welche sich an das Entertainment anschließt, ist vom italienischen Pastorale stark beeinflußt.

2) In seinem „biographical memoir" über Ben Jonson sagt

Digitized by Google

wie in einem analogen Falle. Obwohl die Shakespeareforschung insgemein Halpins Erklärung von Oberons Vision widersprochen, so hat sie doch ebenso allgemein die völlig unästhetische und unbrauchbare Ansicht von ihm angenommen, das little western flower in Oberons Vision sei die viola tricolor[1]); und ebenso hat sich jene giffordsche An-

---

Gifford (nach der Ausgabe von Jonsons Werken, London 1865, 4., S. 64): „The Masques and Entertainments of Jonson must not be overlooked. In the composition of these he greatly delighted, and was, as he justly says of himself, an artificer. *With him they began, and with him they may be said to have ended*; for I recollect but few after his time entitled to any particular degree of praise, with the exception of Comus" usw.; und später noch: „*The Masque, as it attained its highest degree of excellence in the hands of Jonson*, admitted of dialogue, singing, and dancing; these were not independent of one another, as in the entertainments of the old court, but combined by the introduction of some ingenious fable, into an harmonious whole". usw. Ueber den Ursprung der jonsonschen Maske macht Gifford (ebendas.) folgende Angaben, die hier nicht ohne Interesse sein dürften, denen gegenüber ich indeß meine Behauptung über die Entstehung dieser Maske aus dem Entertainment usw. uneingeschränkt aufrecht erhalte: „Pageants and masquerades had long been sufficiently familiar to the people of this country. The latter were somewhat more grotesque, perhaps, than those of the present day; but they had no distinguishing feature, and existed in much the same form as in every other part of catholic Europe, having, in fact, one common origin, that of Processions, which, though seriously, and often piously set on foot, were too commonly tumuluous, farcical, and profane. Pageants . . were the reliques of knight-errantry . . . . Warton says that these shows, which he improperly terms masques, attained their greatest height under Henry VIII. Certain it is that during the earlier years of the licentious tyrant, the court exhibited an unusual degree of splendour, but neither then nor during the life of Elizabeth, did the masque acquire that unity of design, that exclusive character which it assumed on the accession of James. With diffusion of knowledge and taste came the desire of something more worthy the name of courtly entertainment than the dull and unnatural allegories of the metaphysical romance, or the simple introduction of an interlude of baboons and satyrs."

1) S. Sh. d. Kplr. I. 281, n. 1; 289, besonders die Noten.

Digitized by Google

sicht mit unbesiegbarer Zähigkeit allgemein festgesezt, obwohl die Shakespeareforschung sonst Giffords Ansichten über Ben Jonson im Ganzen mißbilligt[1]). Und doch hat die Ansicht dieses Gelehrten über Jonsons Vaterschaft zur dramatischen Maske gewiß die geringste Berechtigung von allen seinen einseitigen Vorurtheilen über diesen verbißenen Antagonisten Shakespeares. Gifford hat gar nicht berücksichtigt, daß es nicht Ben Jonson gewesen, welcher die Namen Maske und Antimaske zur Bezeichnung gewißer dramatischer Spielarten aufgebracht hat, sondern daß diese Namen von demselben nur adoptirt sind. Hätte er das aber beachtet, so würde ihm — und zwar ihm von seinem Standpunkte aus, den ich in thatsächlicher Beziehung nicht anfechte, erst recht — klar geworden sein, daß Jonson dem Namen eine neue Sache untergeschoben hat. Die ältere Zeit bediente sich des Namens Maske zur Bezeichnung solcher dramatischer Allegorien, bei welchen wirkliche geschichtliche Personen hinter den dramatischen Figuren versteckt waren[2]). In diesem Sinne z. B. sind Lylys Gallathea,

1) So auch bei K. Elze, der sonst ein entschiedner Antipode Giffords ist. S Abhandlungen S. 94, wo auch noch hervorgehoben ist, daß Nath. Drake Giffords Ansicht theilt — eine Thatsache, die mir hier gleichgiltig erschienen ist.

2) Der quellenmäßige Nachweis dieser Behauptung ist nicht zu führen; daß sie aber richtig ist, folgt daraus, daß es bereits vor Jonson Masken gegeben, und daß für diese Bezeichnung in vorjonsonscher Zeit kein Gegenstand gegeben sein würde, wenn man nicht die angegebene Kategorie von Dramen darunter begriffe, von denen ich wenigstens versichern kann, sie immer darunter begriffen zu haben. Die rein äußerliche Definition, welche Halpin von dem Begriffe „Maske“ giebt, und die ich in der folgenden Note besprechen werde, dürfte, bei Lichte betrachtet, auf meine Definition hinaus laufen; dagegen giebt Bernh. ten Brinck eine Umschreibung des Wesens der Maske in einem Vortrage „Ueber den Sommernachtstraum“ (Deutsch Sh.-Jahrb., Bd. XIII, S. 99), die ich schlechterdings nicht einzureihen verstehe. Seine dortige Ansicht, daß Shakespeare beim Sommernachtstraum „eine Maske im eigentlichen Sinne“ nicht habe schreiben wollen, wird nämlich dadurch motivirt, daß er nicht beabsichtigt habe, „eine fremde Götterwelt zur eigentlichen Trägerin der Handlung zu machen, und die Handlung selbst in eine dürre Allegorie aufgehn zu laßen.“

Digitized by Google

Endimion, Midas, Mutter Bumby, Nashs Sommers lezter Wille u. s. w. u. s. w. ganz entschieden Maskendramen; Ben Jonson dagegen ließ sich herbei die wirklichen Maskeraden des Hofes, bei denen der König, die Königin, die Prinzen u. s. w. selbst in ihren Rollen „maskirt" erschienen, in — sehr kurze — Ballette und Operetten zu verwandeln, wobei er sich übrigens ganz sichtlich an die Compositionsweise des älteren Maskendramas anlehnte; denn auch zu diesem gehörten Tanz und Musik, resp. Gesang; vor allem aber hatte sich, wie gesagt, bei diesem, die auch bei Jonson theilweis widerkehrende Contrastburleske ausgebildet. Jonsons Masken haben daher auch weit mehr wie das eigentliche Maskendrama[1]) an sich von dem bizarren, kindischen Colorite der wirklichen Maskeraden, das Lord Bacon in seinem bekannten Essay of Masques and Antimasques beschreibt.

---

1) Halpin, Oberon's Vision, S. 98 f., Note, kommt ebenfalls auf dem Unterschied vom eigentlichen Drama und Maskendrama zu sprechen, und meint: „The mask is essentially dramatic; and *the distinction which obtains between professional stage-playing and private theatricals will nearly define the specific difference, if any, between it and the regular drama*". Hier scheint — wie gesagt — der oben angedeutete Unterschied vorgeschwebt zu haben; daß aber diese äußerliche Unterscheidung nicht vollkommen richtig ist, kann man daraus ersehn, daß der sogen. „Triumph" zur Maskengattung gehört, und daß diese leztere Dramengattung auch von der öffentlichen Bühne für ihr Publicum benuzt, resp. cultivirt ist. Der Sommernachtstraum wird — wie ich hier vorbeigehend bemerke — gleich zu Anfang des Stücks von Shakespeare selbst durch des Theseus Mund als „Triumph" bezeichnet, und dürfte mit dem Tempest zusammen das Musterbild des dramatischen „Triumphs" in England bilden. Halpin fährt an der obigen Stelle fort: „The one was for general exhibition at the puclic theatres, the other for particular performance in private dwellings. But I incline to think the difference constitutes a variety rather than a species; and whoever will take the trouble of comparing any of Ben Jonsons masks with Heywoode's mask of Love's Mistress, and that again with Lyly's Midas, or Shakespeare's Midssummer-Night's Dream, will perceive how imperceptibly the two forms glide into each other" u. s. w. Midas und Sommernachtstraum sollen hier offenbar die Stücke der öffentlichen Bühne vertreten; Jonsons Masken und Heywoods Maske diejenigen der Privatbühne. Ob ich nun gleich

Digitized by Google

Schmidt hat aber noch einen anderen wesentlichen Fehler in seinen Auseinandersezungen gemacht, und dieser beruht darin, daß er die Wesenheit der Antimaske und deren Verhältniß zur Maske so vollständig verkennt, daß er darüber sogar völlig unrichtige Behauptungen aufgestellt.

Je aufmerksamer man Schmidts Ausführungen liest, je schärfer man namentlich seine beiden Behauptungen ins Auge faßt:

„Maske und Antimaske sind im Grunde dasselbe“;

und:

„Wo beide sich neben einander befinden, vertritt keineswegs immer die Maske den Ernst, die Antimaske den Scherz; es kann auch umgekehrt, es können auch beide pathetisch oder komisch sein“,

desto schwerer wird man verstehn, wie grade er dazu kommt, als „natürlich“ zuzugeben, daß die Antimaske „immer“ eine Maske voraussezt. Dieses Zugeständniß sezt unverkennbar ein Nothwendigkeitsverhältniß der Antimaske zur Maske voraus, das Schmidt's Darstellung vollkommen verwischt, weil er sonst nicht die Theorie des Gifford und Nares von der Antimaske bestreiten kann. Um aber jene Theorie desto besser bestreiten zu können, stellt er die vorstehenden beiden Behauptungen auf, welche sich indeß mit den Thatsachen schlechterdings nicht vereinigen laßen. Die Antimaske ist ohne alle Ausnahme der burleske Theil der Maske. Schmidt kann nicht ein einziges Beispiel aus Jonson oder sonst woher beibringen, wo die Antimaske nicht burlesk wäre, und ebensowenig — namentlich widerum bei Jonson — giebt es irgend ein Beispiel von einer burlesken Hauptmaske. Bacon erkennt in seinem Essay, welches unzweifelhaft hauptsächlich Jonsons Masken im Auge hat, den bur-

---

mit Alex. Schmidt der Meinung bin, daß zwischen Jonsons Masken und dem Sommernachtstraum ein so erheblicher, genau definirbarer Unterschied besteht, daß beide unmöglich in eine Classe eingereiht werden können, so muß ich doch sagen, daß diese Gegenüberstellung ein sehr unglücklicher Gedanke Halpins ist, der nicht im Stande ist, die völlig unklare, unvollständig durchdachte Distinction, die er zwischen Maske und eigentlichem Theaterstück macht, des genaueren zu erläutern.

Digitized by Google

lesken Charakter der Antimaske ausdrücklich an, indem er sagt:

„Let antimasques not be long, they have been commonly of fools, satyrs, baboons, wild men, antics, beasts, sprites, witches, Ethiops, pigmies, turquets, nymphs, rustics, Cupids, statuas moving, and such like. As for angels, *it is not comical enough*, to put them in antimasques; and *anything that is hideous*, as devils, giants, *is on the other side as unfit*".

Grade der Umstand, daß die Antimaske einen streng burlesken Charakter hat, ist die Ursache, weshalb die Masken Jonsons durchgehends dieser Zuthat entbehren. Das hat bereits K. Elze mit unwiderleglicher Wahrheit ausgesprochen, indem er in seiner Abhandlung „Zum Sommernachtstraum" (Abhandlungen, S. 95) sagt: „Jonson, welcher wenig Anlage zu Scherz und Wiz besaß, sondern zu hochtrabendem und hohlem Pathos hinneigte, dachte dem entsprechend ziemlich gering von den Antimasken" u.s.w. [1]).

Mich deucht, hiernach stellen sich die beiden herausgehobenen Säze aus Schmidts Ausführung als Behauptungen heraus, welche den offenkundigen Thatsachen widersprechen; mich deucht aber ferner, die Ausführung enthält noch zwei andere Säze, denen derselbe Vorwurf gemacht werden muß, und welche für die schmidtsche Polemik noch dazu von solchem Belang sind, daß dieselbe sich als die leerste Praetension von der Welt herausstellt, sobald auch diese beiden Säze als thatsächlich unrichtige Behauptungen nachgewiesen sind. Der erste dieser beiden Säze ist die Behauptung, daß

1) Die betreffende Stelle aus der von Ben Jonson 1624 geschriebenen Maske: Neptune's Triumph for the Return of Albion, auf welche Elze zum urkundlichen Beweise dieser Behauptung Bezug nimmt, lautet vollständig:

Cook. But where's your *Antimasque* now, all this while. I harken after them.
Poet. Faith, we have none.
Cook. None!
Poet. None, I assure you, neither do I think them A worthy part of presentation, Being things so heterogen to all devixe, Mere by-work, and at best outlandish nothings.

Weiter unten wird auf die Stelle zurück zu kommen sein.

Digitized by Google

zwischen Maske und Antimaske nur der eine Unterschied bestehe, „daß in der ersteren die Gottheiten, Thiere oder was sonst in dem Festspiel auftritt", sich ohne Vermittlung dem Publikum vorführe, während die Antimaske erst durch ein dramatisches Vorspiel, „welches dann Maske heißt, eingeführt und motivirt wird".

Was Schmidt damit sagen will, ist nicht verständlich, wird auch dadurch nicht annährend verständlich, daß er später „die einleitenden und erläuternden Bemerkungen der Clowns" — also doch wohl die Declamationen des Prologs, der Wand, des Mondscheins und Löwen — als „Maske", im Gegensaz zur sonstigen Pyramus und Thisbe Tragikomödie bezeichnet. Wenn ich ein offenes Wort sprechen darf, so sage ich rund heraus: Schmidt hat hier den Begriff „Antimaske", dessen Existenz durch das Wort verbürgt ist, retten wollen, und hat deshalb eine angebliche Eigenheit derselben behauptet, die schlechterdings ein leerer Schall ist. Und ein falscher dazu; denn es ist einfach nicht wahr, daß die Antimaske immer erst durch eine Maske „eingeführt und motivirt" werden müßte. Eine von den wenigen Masken Ben Jonsons, die aus Antimaske und Maske bestehn, die Masque of Augurs, auf die alsbald zurückzukommen sein wird, beginnt mit der Antimaske; und zwar schlechterdings, ohne voraufgegangenen Prolog oder irgend welche einleitende Scene. Da sich Schmidt aber grade auf die Maßgiebigkeit der jonsonschen Masken mit solcher Ausschließlichkeit steift, so wird er angesichts dieser einfachen Thatsache selbst zugeben müßen, daß er unrichtige Angaben über die Antimaske gemacht hat. Und in diese Lage wird ihn sein Widerspruch gegen Gifford und Nares betreffs der parodistischen Natur der Antimaske erst recht bringen. Diese Theorie geht in der That von Gifford aus, von dem sie wohl Nares erst übernommen hat [1]); Gifford sagt a. a. O., S. 65 f.: „Thus magnificently constructed the masque was not committed to ordinary performers, It was composed, as

1) Nares, Glossar (1822), s. v. antimasque, sagt: „Apparently a contrast to the masque, being a ridiculous interlude, dividing the parts of the more serious masque". Giffords Ausgabe von Jonsons Werken erschien bereits 1816.

Digitized by Google

Lord Bacon says, for princes and by princes it was played. . . . The songs in these entertainments were probably entrusted to professional men; but the dialogue, and above all, the dances, which were adapted to the fable . . . were executed by the court themselves. . . .

While Jonson thus labourated to perfect the more elegant parts of these gay fancies, he did not forget to provide amusement of another kind, which he called *antimasques*[1]), *parodies or opposites of the main masque*, borrowed, it would seem, of the old masquerade, and already familiar to the people". Wenn Schmidt behauptet, hierin habe Gifford unrecht, so muß man ihn auffordern, eine einzige Maske mit Antimaske von Jonson anzuführen, wo dies Contrastgesez, das Jonson dem Lyly und Shakespeare abgesehn, nicht beobachtet wäre. Inzwischen verweise ich auf die beiden Masken: „The metamorphosed Gypsies" und „The Masque of Augurs with the several antimasques". Bei der ersteren[2]) wird die Wahrsagerei der Zigeuner den Maskers gegenüber in formalster Weise burlesk parodirt den Antimaskers gegenüber; werden die ersteren in der herkömmlichen jonsonschen Weise beim Wahrsagen in servilster Weise beweihräuchert, so werden die Antimaskers bei derselben Gelegenheit dafür als Kaff behandelt. Ganz beson-

1) Daß Jonson Namen und Sache nicht aufgebracht, geht aus dem deutlich hervor, was ich oben gesagt. Jonson wäre auch nicht der Mann gewesen, die Antimasken für fade Dinger zu erklären, wenn er sie eingeführt gehabt hätte. Daß die Maskerade u. s. w. bereits die Antimaske gekannt, und daß deren Entstehung nicht vielmehr auf die von mir bezeichneten Einflüße zurückzuführen, scheint mir eine leere Hypothese Giffords.

2) Sh. d. Kpfr., I. 336, N. 1, habe ich v. Friesen (Sh.-Jhrb X. 147) die Notiz entlehnt, daß diese Maske „nach Inhalt und Form das Bestreben vermuthen laße, Shakespeares Vorbild im Sommernachtstraum und Sturm nahe zu kommen". Nachdem ich mir selbst die nöthige Kenntniß der Maske verschafft habe, kann ich nur annehmen, daß v. Friesen sich in dieser Vermuthung vollkommen getäuscht hat. Damit erledigen sich auch die sonstigen Bemerkungen, welche ich an jene Notiz geknüpft habe. Eher möchte ich shakespeareschen Einfluß noch bei der Augurenmaske vermuthen; indeß verlohnt es sich nicht der Mühe auf die Frage einzugehn.

Digitized by Google

dere Beachtung aber verdient die Auguren-Maske. Dieselbe ist offenbar gegen Jonsons Maskenconcurrenten, seinen ehemaligen Freund, nachmaligen Feind Inigo Jones — in der Antimaske unter dem Namen „Vangoose“ eingeführt — gerichtet. Jones mochte mehr Talent zur Burleske haben, wie Jonson; seine antimaskischen Bestrebungen werden daher als gemeine Bärenhazen u. s. w. den jonsonschen Maskenkünsten entgegengesezt, welche eben die Maske entfaltet. Aus diesem Grunde hat Ben Jonson hier auch das Spiel mit der Antimaske eröffnet. Aus gleichem Grunde nennt auch Jonson hier die Antimaske ausnahmsweise und spottweis „antic-masque“, d. h. eine Maske, die eben nur ein „antic“, wie Inigo Jones, dem Könige vorführen kann. Daß Jonson sonst stets „antimasque“ schreibt, davon kann sich der Leser an sehr vielen Stellen überzeugen, u. a. auch aus dem S. 182, N. 1 zu diesem Behufe von mir ausgehobenen Stelle aus dem Triumphe Neptuns. Ich führe das ausdrücklich an, weil Nares a. a. O. auf die Schreibweise „antic-masque“ in der Maske von den Auguren aufmerksam gemacht, und K. Elze a. a. O., S. 94, die Sache so dargestellt hat, als ob Jonson überhaupt „antic-masque“ schriebe, und also den Namen von „antic“, Hanswurst ableite, und nicht vielmehr als eine Zusammensezung von anti und masque betrachte. Lezteres ist unfraglich der Fall; und schon damit Schmidts Streiten gegen Gifford als völlig ungerechtfertigt erwiesen.

Eine besondere, auch von K. Elze a. a. O. hervorgehobene Eigenthümlichkeit der jonsonschen Antimaske ist nun noch, daß ein und dieselbe Maske mehrere Antimasken haben kann. Das hängt indeß mit der Heruntergekommenheit der ganzen Dichtungsform in Jonsons Händen zusammen; da er wesentlich nur darauf aus ist, die Hofmaskeraden möglichst geistreich auszustaffiren, so kam er auch leicht auf den Gedanken, selbständige burleske Contrastmasken zu einzelnen Theilen seiner Masken zu fabriciren. Das weicht indeß widerum von Lylys und besonders von Shakespeares Manier vollkommen ab; in so verkümmerten Formen war nichts künstlicheres zu schaffen, wie ich denn überhaupt — troz Gifford — behaupte, daß die jonsonsche Maskenform die reine Degradation der dramatischen Kunst

Digitized by Google

ist, und seine Masken alle zusammengenommen nicht so viel Werth haben wie das Papier, auf dem sie geschrieben und gedruckt sind.

Doch das ist hier gleich. Das wichtige Resultat, was wir für die folgende Abhandlung gewonnen haben, scheint mir aber zu sein, daß die parodistische Contrastburleske ein unfehlbares Kennzeichen des Maskendramas ist.

II.

Die Construction des Sommernachtstraums beruht nachweislich auf dem Compositionsgeseze von Action und burlesker Contrastparodie der Action.

Nach dem Compositionsgesez Maske und Antimaske zerfällt das Drama in zwei verschiedene, parallel laufende Handlungen, von denen die eine, die antimaskische, die burleske Parodie der anderen, der Haupthandlung ist, gleichviel, ob leztere an sich schon komisch oder lyrisch pathetisch, oder in gemischtem Stile gehalten ist. Genau nach diesem Geseze aber sind von Shakespeare componirt der Tempest, bei welchem auch Ulrici in sehr bestimmten Worten den parodistischen Charakter der burlesken Scenen anerkennt, und der Sommernachtstraum. In beiden Stücken stehn sich gewiße lyrisch pathetische und burleske Partieen in selbständig abgeschloßener Action gegenüber. Den Tempest laßen wir hier ganz beiseite und halten uns allein an den Sommernachtstraum. Nach Alex. Schmidt soll hier der Nachweis jenes Compositionssystems von vornherein auf die unüberwindliche Schwierigkeit stoßen, daß wir es nicht bloß mit zwei, sondern mit drei Personengruppen zu thun hätten, die wir überdies noch im Laufe der Entwicklung „unter einander verschlungen“ sähen. Wer will denn aber behaupten, daß bei der Frage, ob Maske oder nicht, die Elfen und Theseus nebst Gefolge, ich meine die beiden Liebespare mit, von einander zu trennen seien? Diese gehören sämmtlich der Maske an und bilden die lyrisch pathetische Gruppe im Gegensaz zur Antimaske der burlesken Hand-

Digitized by Google

werker-Clowns. Daß diese lezteren mit der Hauptaction nur sehr äußerlich verbunden sind, werde ich sogleich zeigen; wenn aber der Dichter ein Liebesverhältniß Titanias zu Bottom herstellt, so wird Titania einfach in den Kreis der Antimaskers hineingezogen, ein Verhältniß, das im Tempest seine genauste Analogie findet, indem Caliban den beiden Clowns Stefano und Trinculo zugesellt wird. Titanias Verhältniß zu Bottom ist durchaus ein antimaskisches, und stellt sich auch sehr bestimmt als Parodie dar, nämlich als Parodie zu Theseus Verhältniß zu Hippolyta.

Wo steckt denn nun aber das parodistische Element der Antimaskers, der Handwerker? Eins ist doch wohl sofort in die Augen springend: Demetrius, Lysander, Hermia und Helena führen wider Willen, gezwungen durch Oberons und Robins Zauber im Theseus-Haine eine Komödie der sinnlichen Liebe, der sogen. Liebe im Müßiggange auf, und die Handwerker bemühn sich, dasselbe Thema tragisch zu dramatisiren. Damit ist indeß das parodistische Element, das in diesen Leuten steckt, noch in keiner Weise erschöpft, sondern wir müßen dabei auch speciel den Theseus strengstens ins Auge faßen. Derselbe wählt ausdrücklich das Entertainment (interlude) der Handwerker zu seinem Hochzeitsstück, und unmittelbar vor Beginn der Aufführung hält er eine große Rede, die ihn als vollendeten Dichter offenbart,und in welcher er namentlich auch den Gedanken ausspricht, daß es die von aller irdischen Sinnlichkeit befreite himmlische Begeisterung, die „amabilis insania“ sei, was den Dichter mache, was ihn befähige, die Leidenschaft in voller Wahrheit und doch in ästhetisch schöner Form, das heißt menschlich rein darzustellen. Bildet das Thun und Treiben der Handwerker von Anfang bis Ende nicht den schreiendsten Gegensaz gegen diese Stellung des Theseus? Tritt dieser Gegensaz namentlich nicht mit klarster Evidenz in Bottoms Verhalten gegen Titania und ihre Elfen zu Tage, der für Titanias Wort: „Von deiner irdschen Schwere will ich dich befrein, du sollst mit mir ein lichtes Wesen sein“, kein Ohr hat, sondern nur an Freßen und Saufen denkt? Sollen wir hier etwa an die Parodie nicht glauben, nur weil auf des Theseus Seite der Gegensaz nicht breit ausgeführt, nur kurz, aber scharf angedeutet ist? Wie

Digitized by Google

durchaus selbständig aber die Action dieser burlesken Antimaske gehalten ist, das tritt am klarsten in dem Verhältniße der Titania zu Bottom hervor, das mit der Handlung der Maske absolut gar nichts zu schaffen hat, wie denn überhaupt die Handwerker nur durch das rein mechanische Mittel der Hochzeit äußerlich mit dem Stücke verknüpft sind.

Wenden wir uns nun zur Didotragödie zurück, und die Klarheit des Gesagten wird nicht bloß durch neues historisches Licht bis zur Sonnenhelle sich steigern, sondern wir werden auch mit eins die innersten Triebfedern entdecken, welche den Dichter bewogen haben seiner Dichtung jene eigenthümliche Form zu geben, welche sie zur Darstellung des poetischen Schaffens, des dichterischen Träumens schlechthin macht.

Knüpfen wir an an ein Wort Ulricis. „Das Thema, das" (im Sommernachtstraume) „die Action im Sinne der phantastisch komischen Weltanschauung (?) durchführt", sagt derselbe, Shs. dr. Kst., 3. Aufl. II. 276 f.), „ist — wie A. Schöll in seiner geistreichen Abhandlung über den Sommernachtstraum [1]) näher darthut — die Illusion in welche die Liebe, die Poesie des Lebens, den Menschen versetzt, und welche hier, wie von unwiderstehlichem Zauber gefaßt, den Sinn der handelnden Personen gefangen hält.... Allein auf eine komische Darstellung der Liebe ist es gar nicht abgesehen; nicht sie ist das eigentliche Thema der Dichtung; im Gegentheil die Action zeigt die ernste Seite der Leidenschaft der Liebe nur um diesen Ernst zu parodiren, indem sie die Liebe selbst als bloßes Spielwerk, als bloße Illusion darstellt; das heißt die Action parodirt im Grunde sich selber. Darum erscheint die Liebe in ihr nicht bloß als innere Bezauberung des Herzens, die von der Phantasie oder der willkürlich sich wandelnden Gemüthsstimmung des Liebenden selbst ausgeht, sondern zugleich unterworfen der äußeren magischen Einwirkung höherer Wesen, die mit ihr ihr neckendes Spiel treiben". Abgesehn von der ms. Es. unrichtigen Behauptung, daß die „Action" im Sommernachtstraume irgendwo „die ernste Seite der Leidenschaft der Liebe" zeige, enthält diese Auseinan-

1) Ueber Shakespeares Sommernachtstraum. (Bll. f. literar. Unterhaltung 1844, Nr. 4—8.)

Digitized by Google

dersezung unstreitig Wahrheit. Es ist eine richtige Beobachtung Ulricis, daß der Sommernachtsraum nicht die Liebe selbst zum Thema habe; und es ist ferner eine sehr feine Beobachtung, wenn Ulrici diese dem Schöll widersprechende Ansicht darauf stüzt, daß die vorhandene Leidenschaft der Liebe, welche — sobald sie das Product bloßer Sinnlichkeit ist — den Menschen zum Spielball seiner Launen macht, hier zum Spielballe Oberons und seines kindlichen Puck wird; aber es ist doch wohl unmöglich in diesem Elfenzauber nichts als eine parodistische Widerholung des Naturspiels zu sehn; und zwar von Ulricis Standpunkt aus um so unmöglicher, weil ihm die Elfen und Feen nichts weiter sind, wie symbolische Personificationen der „Naturmächte“ schlechthin. In der nachfolgenden Abhandlung über die Lust. Weiber werde ich Gelegenheit haben, zu zeigen, daß Ulrici in diesem lezteren entscheidenden Punkte irrt, und daß nichts anderes übrig bleibt, als die Elfen, namentlich die Hauptelfen, als symbolische Verkörperungen der geistigen Mächte des Dichters zu betrachten; dies aber gesezt, so verliert das Elfenspiel mit den Verliebten sofort den Charakter einer parodistischen Widerholung und nimmt dagegen den Charakter der poetischen Behandlung der sinnlichen Liebe, ja des sinnlichen Theiles des Menschen überhaupt an. Und zu dieser Darstellung ist Shakespeare durch die Didotragödie veranlaßt.

Die rein sinnliche Liebe tragisch zu behandeln ist überhaupt ein außerordentlich schwieriges dichterisches Problem. Ich weise nur auf Lessings Miss Sara Sampson hin, wo der — ms. Es. verunglückte — Versuch gemacht ist ein tragisches Element dadurch in den Stoff zu bringen, daß wenigstens Miss Sara selbst über den Boden der Sinnlichkeit vollkommen hinausgehoben ist, und wo wir somit das thatsächliche Anerkenntniß unseres großen Aesthetikers vor uns haben, daß die bloß sinnliche Liebe kein Vorwurf der Tragödie sein kann. Ich weise ferner auf Shakespeares Antonius und Cleopatra hin, wo die Tragik einzig und allein in den Umstand gelegt ist, daß die sinnliche Liebe den groß Angelegten in ihr Grab zieht, so daß er dem sinnlich Ungefeßelten das Feld räumen muß; vor allem aber weise ich auf Shakespeares eigene großartige Liebestragödie, auf

Digitized by Google

Romeo und Julia hin, in welcher nirgends der bloß sinnliche, überall der rein ideale Mensch, das rein ideale Herzensbedürfniß vorgekehrt ist, um dem Stoffe seine tragische Erhabenheit zu geben, die es unserem Gefühle möglich macht, dem Dichter in die Tiefe des Herzens zu folgen, ohne an der äußeren Hülle der Sinnlichkeit haften zu bleiben. In der Weise dagegen wie diese Leidenschaft in der Didotragödie behandelt ist, ist es die reinste Unmöglichkeit, aus ihr einen tragischen Stoff zu machen. Ich habe in der vorvorigen Abhandlung bereits gezeigt, daß die Didotragödie Didos Leidenschaft durchaus auf das Spiel Cupidos zurückführt; das aber ist noch lange nicht das Schlimmste, was in zweckwidrigster Weise gethan ist, dem Stoffe jedes Atom von Tragik zu nehmen; sondern — da die Tragödie unter der Herrschaft der in vorvoriger Abhandlung genügend gekennzeichneten praktisch satirischen Tendenz entstanden ist — ist man namentlich gegen deren Schluß geflißentlichst bedacht gewesen, noch durch ganz besondere Mittel ihre tragische Würde zu zerstören, und das rein sinnliche Moment der Didoliebe möglichst stark und hausbacken in den Vordergund zu schieben. Zu diesem Behufe muß Aeneas zunächst am Schluße des 4. Akts die bereits in der früheren Abhandlung erwähnte förmliche Ehe mit Dido schließen. Dann aber wird die tragische Katastrophe in folgender, gewiß eigenartigen Weise eingeleitet. Am Anfange des 5. Akts tritt Aeneas mit seinen Gefährten als bonus paterfamilias auf und es entspinnt sich folgendes Gespräch:

Aeneas. Triumph, my mates! *our travels are at end,*
Here will Aeneas build a statelier Troy
Than that which grim Atrides overthrew.
Carthage shall vaunt her petty walls no more,
For I will grace them with a fairer frame,
And clad her in a crystal livery,
Wherein the day may evermore delight;
From golden India Ganges will I fetch,
Whose wealthy streams may wait upon her towers,
Ant triple-wise entrench her round about;
The sun from Egypt shall rich odours bring,
Wherewith his burning beams (like labouring bees
That load their thighs with Hybla's honey-spoils)

Digitized by Google

Shall here unburden their exhaled sweets,
And plant our pleasant suburbs with their fumes.
Achates. What length or breadth shall this fair town contain?
Aeneas. Not past four thousand paces at the most.
Ilioneus. But what shall it be call'd? Troy as before?
Aeneas. That have I not determin'd with myself.
Cloanthus. Let it be term'd Aenea, by your name.
Sergestus. Rather Ascania, by your little son.
Aeneas. Nay, I will have it call'd Anchisaeon,
Of my old father's name.

Nunmehr erscheint plötzlich Hermes als deus ex machina, um den Aeneas an seine höheren Pflichten betreffs Herstellung des römischen Reichs in Italien zu erinnern; ein gesucht absichtsvoller Contrast, der keiner weiteren Erläuterung bedarf:

Hermes. Aeneas, stay; Jove's herald bids thee stay.
Aeneas. Whom do I see? Jove's winged messenger!
Welcome to Carthage's new-erected town!
Hermes. Why, cousin, stand you building cities here,
And beautifying the empire of this queen,
While Italy is clean out of thy mind? u.s.w.

Nachdem Hermes sich wider entfernt hat, spricht Aeneas folgenden Monolog:

Now should I put into the raging deep,
Who have no sails nor tackling for my ships?
What, would the gods have me, Deucalion like,
Float up and down wherever the billows drive?
Though she (Dido) repair'd my fleet and gave me ships,
Yet has she tae'n away my oars and masts,
And left me neither sail nor stern [1]) aboard.

Nun tritt Jarbas [2]) auf.

Jarbas. How now, Aeneas, sad? What mean these dumps?

---

1) Steuer.

2) Ich erinnere — behufs des satirischen Verständnißes der nun folgenden Scene — an das, was ich bereits über Jarbas in der vorvorigen Abhandlung angedeutet; derselbe ist der Nebenbuhler des Aeneas in der Liebe zu Dido, und vertritt Shakespeares Nebenbuhler in seiner Liebe zu Anna Hathaway.

Digitized by Google

Aeneas. Jarbas, I am clean besides myself.
Jove has heap'd on me such a desperate charge,
Which neither art nor reason may achieve,
Nor I devise by what means to contrive.
Jarbas. As how, I pray? May I entreat you tell?
Aeneas. With speed he bids me sayl to Italy,
Whenas I want both rigging for my fleet,
And also furniture for these my men.
Jarbas. If that be all, then cheer thy drooping looks;
For I will furnish thee with such supplies.
Let some of those thy followers go with me,
And they shall have what things soe'er thou need'st.
Aeneas. Thanks, good Jarbas, for thy friendly aid.
Achates and the rest shall wait on thee,
Whilst I rest thankful for this courtesy.

Nachdem hierauf Jarbas sich mit des Aeneas Gefolgsmannen entfernt hat, hält lezterer folgendes Selbstgespräch:

Now will I haste unto Lavinian shore,
And raise a new foundation to old Troy.
Witness the gods, and witness heaven and earth,
How loath I am to leave the Libyan bounds,
But that eternal Jupiter commands!

Es konnte nicht mehr geschehn, um dieses Liebesverhältniß zum ausgeprägtesten Verhältniß einer müßiggängerischen Liebe zu stempeln. Und das noch dazu so unmittelbar vor Thoresschluß! Denn nunmehr erklärt Aeneas der Dido kurz und bündig, daß er nach Italien absegeln werde. Die z. Thl. wider recht hausbackenen und auch sonst jedes wirklichen Pathos entkleideten Einwendungen der Dido[1]) fruchten nichts; er läßt sie endlich einfach stehn und geht

---

1) Nur einen einzigen Zug will ich herausheben. Um den Aeneas zum Bleiben zu bestimmen, sagt Dido u. a.:

Had I a son by thee, the grief were less,
That I might see Aeneas in his face u. s. w.

Die Worte dürften der Dido nicht ohne maliciöse Absicht in den Mund gelegt sein; denn selbst dazu haben sich die Lyly und Nash nicht zu hoch gehalten, Shakespeares Kinder Bastarde zu schimpfen!

Digitized by Google

seiner Wege. Darauf declamirt Dido einen langen Jammermonolog, der ebenfalls jedes Anhauches eines wirklichen Pathos beraubt ist; und dann folgt die Katastrophe[1]).

Dieser Didotragödie nun stellen die lyrisch pathetischen Partien des Sommernachtstraums das Bild der echt dichterischen Behandlung des Didostoffs entgegen[2]), selbstverständ-

---

1) In seiner Sucht, mit classischer Bildung zu glänzen, benuzt Nash sogar ganze Hexameter Virgils als Entremets in seinen pathetisch sein sollenden Reden. Z. B.:

Dido. By this right hand, and *by our spousal rites,*
Desires (scil. Dido) Aeneas to remain with her.
Si bene quid de te merui, fuit aut tibi quidquam
Dulce meum, miserere domus labentis, et istam,
Oro, si quis adhuc precibus locus, exue mentem.
Aeneas. *Desine meque tuis incendere teque querelis; Italiam*
sponte sequor.

Später stürzt sich Dido mit folgenden Worten auf den Scheiterhaufen:

Betwixt this land (Carthago) and that (Italien) be never
leagüe,
Litora litoribus contraria, fluctibus undas
Imprecor, arma armis pugnent: ipsique nepotes!
Live, false Aeneas; truest Dido dies;
Sic, sic juvat ire sub umbras.

Sh. d. Kpfr., III. 682—86, habe ich der Anwendung des Doggerelreims in des Pyramus und der Thisbe Totenklage eine allgemeine Beziehung auf Shakespeares Vorgänger, insbesondere auf Christopher Marlowe gegeben. Ich bin noch jezt der Ansicht, daß ich darin recht gehabt; gleichwohl muß ich meine frühere Meinung jezt dahin vervollständigen, daß den nächsten Anstoß zu dieser Mischung des Blankverses mit dem Doggerelreim die Didotragödie, insbesondere die vorstehend ausgehobenen Passagen derselben gegeben hat, wie denn überhaupt ms. Es. die Verspottung des Schlußes der Didotragödie durch den Schluß der Pyramus und Thisbe-Tragikomödie unverkennbar ist.

2) Es bleibt bei alle dem bestehen, und wird ms. Es. noch ausdrücklich durch Lylys Love's Metamorphosis bestätigt, daß Shakespeare die Hermia wie auch namentlich die Helena der lylyschen Cynthiakomödie (Gallathea und Endimion) und die beiden Liebhaber dem Euphues Lylys entlehnt hat. Nichtsdestoweniger hat aber die Didotragödie zum guten Theil dem Shakespeare das Material zu der Action der Liebhaberinnen im Zauberwäldchen geliefert; eine Thatsache, die ästhetisch vollkommen gleich-

Digitized by Google

lich nicht mit didaktischer Tendenz, sondern einzig und allein weil die Didotragödie ihm das empirische Motiv zu solcher „Normalisirung“ bot[1]). Der Stoff der Didotragödie

---

giltig ist, die aber von meinem Standpunkte aus nothwendig hervorgehoben werden muß. Die völlig verschrobene Idee Helenas nämlich, dem Demetrius in das Zauberwäldchen nachzulaufen, ist die Persiflage einer analogen Action in der Didotragödie. Dort läuft Anna, Didos Schwester, dem Jarbas ebenso nach, wie Helena dem Demetrius. Damit, so scheint mir, erledigt sich auch die Frage, ob Helena und Hermia ebenfalls an der Love-in-idleness leiden, sehr einfach, und die große Mühe, welche sich ein Gelehrter des deutschen Sh.-Jahrbuchs giebt, diese Thatsache gegen mich hinweg zu disputiren, ist doch wohl vergeblich. Einen ausgezeichneten Zug in Shakespeares komischer Parodie der Didotragödie finde ich übrigens darin, daß er vermittelst der Cupidoblume grade das Abspringen der jungen Herrn von ihrer bisherigen Neigung bewirken läßt, während Nash, wie ich gezeigt habe, umgekehrt den Cupidopfeil benuzt, um Didos sinnliche Erpichtheit und Raserei zu motiviren. Kindlicher spielend kann es wohl nicht gezeigt werden, daß der Stoff eben kein tragischer, sondern ein komischer ist.

In der eigentlichen Rüpeltragikomödie, welche mit unverkennbarer Absichtlichkeit mehrfach den schlechten Rythmus des Blankverses der Didotragödie nachahmt, finden sich übrigens ebenfalls unleugbare Anspielungen an die leztere. In der Scene, wo Aeneas und Dido sich zum ersten Male begegnen, ist Aeneas anfänglich — dem Virgil gemäß — unsichtbar, und Ilioneus sagt: „I hear Aeneas voice, but see him not“; diese lächerliche Stelle z. B. ist travestirt in des Pyramus Worten: „*I see a voice*; now will I to the chink“. Die Worte der Dido in derselben Scene:

„Aeneas is Aeneas, were he clad
In weeds as bad as ever Irus wore“,

scheinen in dem Dialoge zwischen Pyramus und Thisbe travestirt zu sein:

Thisbe. *My love, thou art my love, I think.*
Pyram. *Think what thou wilt, I am thy lover's grace.*

Daß die Beziehung der Rüpeltragikomödie zur Didotragödie in keiner Weise meiner Feststellung Sh. d. Kpfr. IV. 754 ff. praejudicirt, daß zu ersterer der deutsche Peter Squenz benust ist, brauche ich wohl kaum zu sagen. Derartige Benuzungen, sowie die hier behauptete Benuzung der Didotragödie liegen unstreitig durchaus in Shakespeares Manier.

1) Der Dichter kommt naturgemäß ebenso wenig ohne empirisches Motiv zu Vorstellungen, und folgeweis Entschlüßen, wie

Digitized by Google

verlangt durchaus eine komische Behandlung, sofern die Fabel nicht wesentlich anders gestaltet wird, wie es von Marlowe und Nash, namentlich von lezterem geschehen. Die Antimaske aber satirisirt die falsche tragische Behandlung des Stoffs; insbesondere das antimaskische Liebesverhältniß Titanias zu Bottom die grobsinnliche Stumpfsinnigkeit, welche die Verfaßer der Didotragödie, insbesondere den Thomas Nash, verhindert hat, im freien Spiele der Phantasie den richtigen Weg zu finden[1]). Den Gegensaz dazu bilden The-

---

jeder andere Mensch. Ein solch empirisches Motiv, welches in Shakespeares Phantasie ohne alle weitere Nebentendenz, namentlich also auch ohne didaktische, ganz selbständig die Vorstellung der richtigen Stoffbehandlung erzeugen, also die Umsezung grobsinnlicher Strebungen in das Elfenspiel des Sommernachtstraums veranlaßen mußte, ist für Shakespeare die Didotragödie geworden. Dies Sachverhältniß, das ich hier in dieser Note um deswillen noch besonders erläutere, damit weder dolus noch culpa in der Lage sind, meine Worte des Textes zu einer Lächerlichkeit umzudeuten, scheint mir um so wahrscheinlicher, je mehr ich berücksichtige, wie stark Shakespeare persönlich sich durch die Didotragödie verlezt fühlen mußte.

1) Da — wie ich bereits gezeigt habe — Shakespeare grade im Sommernachtstraum bereits rein und klar den Gesichtspunkt der Projection des Ideals walten läßt, so würde aber selbstverständlich der Aesthetiker einen bedeutenden Fehler begehen, der sich einzig an diese historische Seite der Figuren des Bottom usw. halten wollte, wie er ebenfalls einen starken Fehler begeht, wenn er gegen dieselben die Augen vollständig schließt, um sich in seiner „Erklärung" in Abstractionen zu ergehen, welche weit mehr neben wie in dem Gebäude des Dichters liegen. Doch dieser leztere Auffaßungsfehler mag hier auf sich beruhen bleiben; so viel aber scheint mir sicher, Masken im streng historischen Sinne hat Shakespeare im Sommernachtstraum nicht geschaffen; alle Personen jenes Dramas sind als echte Bilder freier Phantasie zugleich mit rein idealem — also allgemein giltigem, ewigem — Gehalte erfüllt. Das gilt auch von Theseus. Im Tempest — und auch wohl in Troilus und Cressida — finden sich allerdings Personenmasken im strengsten Sinne. Daß Shakespeares Feinde die Phantasiebilder des Sommernachtstraums mit der Sicherheit auf sich und ihr persönliches Verhältniß zu Shakespeare beziehen konnten und durften, wie es in Lylys Love's Metamorphosis und vorher bereits in Nashs Summer's. l. W. geschehen, (Vrgl. Sh. d. Kpfr., III. 632—67 und den I. Abschnitt des folgenden

Digitized by Google

seus [1]) und Oberon, welcher, gleich dem Dichtergenie selbst den Augen entrückt, durch seinen Kindesgeist Robin als souveräner Herr der Liebessehnsucht damit sein neckisches Spiel treibt, um die ganze Narrheit zu offenbaren, welche die sinnliche Befangenheit erzeugt.

Es war vollkommen natürlich, daß Shakespeare Nashs perfide Stichelei auf die seltsame Schicksalsfügung, die ihn der Bühne zugeführt, auf diese Weise beantwortete, das heißt, daß er diesem literarischen Raufer zeigte: du verstehst überhaupt gar nichts vom Dichten, denn du hast gar keine Vorstellung von der sinnlichen Ungebundenheit und Freiheit, welcher der Geist, insbesondere die Phantasie zum Schaffen bedarf. Das ästhetische Reich ist ein Reich, das unter eigenen Gesezen steht, und für das daher die Geseze hausbackener Sinnlichkeit nicht gelten. Es ist ganz natürlich, daß der Dichter in der Vision Oberons und in des Theseus Rede, in ersterer durch prachtvolle Gleichnißrede, in lezterer mit klaren Worten, sich feierlich für den Dichter erklärte, der als Dichter die Einflüße der Sinnlichkeit überwunden und damit der Phantasie ihre volle Freiheit errungen habe. Es ist endlich auch ganz natürlich, daß Shakespeare just dieses Stück zum Inaugurationsstück des Globetheaters machte; denn es veranschaulicht in den lichtesten Phantasiebildern und den heitersten Phantasiespielen die eigentliche Natur der dramatischen Poesie, und also auch der shakespeareschen, und ihre unabänderlichen Grundgeseze, und macht es dadurch zum typischen Charakterbilde derselben.

Wenn ich schon früher so glücklich gewesen wäre, die Beziehungen des Sommernachtstraums zur Didotragödie so

---

Bandes), beweist nicht die Unrichtigkeit der vorstehenden ästhetischen Bemerkung; denn diese Möglichkeit wird durch den empirischen Stoffgehalt des Sommernachtstraums im vollsten Maße erklärt.

1) Aber nicht immer hat es um Theseus so gestanden. Daher die Vorwürfe, welche Oberon der Titania über des Theseus Verführung (II. 1) macht, und daher des Theseus Rede I. 1. Beides gehört zusammen, und was ich, Sh. d. Kpfr. I, S. 3 f. N. 1, über die leztere gesagt habe, muß ich den Spötteleien meiner Gegner zum Troz aufrecht erhalten.

Digitized by Google

klar zu erkennen, wie ich sie im Vorstehenden dargelegt habe, dann, glaube ich, würde es mir auch schon früher gelungen sein, die psychologisch ästhetischen Gegner meiner historischen Auffaßung des Sommernachtstraums wenigstens insofern matt zu sezen, als ich sie verhindert hätte, den von mir für meine Ansicht strictissime — durch Nashs Summer's last Will and Testament — geführten Urkundenbeweis zu ignoriren, und vom Standpunkte allgemeiner Theorie aus gegen meine sonstigen Indicienbeweise anzukämpfen. Denn das jezt gewonnene Fundament, von wo aus wir die maskische und antimaskische Structur des Sommernachtstraums deutlich erkennen können, genügt auch vollkommen, um vollständig begreifen zu können, daß dem großen Dramatiker eben diese Structur die volle Möglichkeit bot, in sein Gedicht alle jene Anspielungen zu verweben, welche ich eben als unwiderlegliche Nebenindicien für meine Ansicht geltend gemacht habe [1]). Eine unserer heutigen Koryphäen

1) Vrgl. Sh. d. Kpfr., I, 42—60; 252—90; II. 455—92; III. 598—615.

Im Texte werde ich sofort auszugsweis ein Schreiben mittheilen, das ich in Folge der Iten Abthlg. meines Sh. d. Kpfr. erhalten habe. Die nachfolgenden Ausführungen dazu sind im wesentlichen nur eine Widerholung des in der Vorrede zu Sh. d. Kpfr. II, S. IV—VI, Gesagten; nur daß ich jezt von dem neu gewonnenen Standpunkte aus die erheblich verschiedene Bedeutung, welche Maske und Antimaske auch auf dem Gebiete der Anspielungen haben, bestimmt hervorgehoben, und dadurch auch diesen Theil der Frage — wie ich hoffe — ein gut Theil lichtvoller gemacht habe, als ich es noch in jener Vorrede konnte. Wenn ich dort aber (SS. VI—VIII) betont habe, daß Shakespeare in seinen Anspielungen — im wesentlichen — nicht über die Literatur des Jahres 1591 hinausgegangen sei, um dadurch plausibel zu machen, daß Shakespeares Phantasie sehr wohl in der Lage gewesen, sich mit voller Freiheit innerhalb des massenhaften Gedächtnißstoffes zu bewegen, welcher im Sommernachtstraume verarbeit ist, so muß ich diese Behauptung jezt ebenso als Irrthum fallen laßen, wie es sich angesichts des Midas usw. als vollkommen natürlich, und also der von mir (Sh. d. Kpfr., Einltg. SS. 10—13, und anderwärts) vorgeschlagenen künstlichen Erklärung nicht bedürftig herausstellt, daß und wie Shakespeare den Lyly im Sommernachtstraum angegriffen hat. Wie die Folge zeigen wird, reicht aber auch die Maskenstructur des Sommernachtstraums vollkommen aus, um die Möglichkeit der massenhaften Anspielungen, um die es sich han-

Digitized by Google

der Deutschen Shakespearesgesellschaft hat über diesen Punkt ein Privatschreiben an mich gerichtet, das wohl als Ausdruck der herrschenden Stimmung darüber betrachtet werden darf; und da ich — wie etwa neugierige Leser sich aus der lezten Abhandlung dieses Bandes sich überzeugen können — mit dem Herrn keine Geheimniße habe, so kann ich mir um so weniger versagen, sein Schreiben hier — so weit es mein Zweck erfordert — ans Licht zu ziehen, als ich mich nunmehr nicht allein in der Lage fühle, seine ästhetischen Bedenken gründlichst zu widerlegen, sondern die kritische Besprechung des Schreibens mir auch Gelegenheit bieten wird, meine Auseinandersezungen über die shakespearesche Antimaske noch in einem wesentlichen Punkte zu vervollständigen.

Das Schreiben, so weit es hier in Betracht kommt, lautet:

„Ich glaube nicht an die Möglichkeit eines so voll fluthenden poetischen Schaffens, wie Shakespeare es uns zeigt, im Vereine mit dem mathematischen Zirkelabmeßen, das Sie ihm aufoctroyiren. Göthe sagt zwar in seinen römischen Elegien, er habe seine Hexameter am Nacken der Geliebten abgezählt; aber wir glauben es ihm nicht; und wenn Shakespeare beim Abfaßen des Sommernachtstraums an alle das zusammencalculirte Material hätte denken sollen, das Sie ihm supponiren, dann würde die Kritik der Jahrhunderte wahrscheinlich gesagt haben: Dieser Sommernachtstraum ist ein Traum Wagners, der in seinen Pelz gehüllt, bei seiner Lampe sizt und Arbeit macht, die Faust also schildert:

Sizt ihr nur immer, leimt zusammen,
Braut ein Ragout von andrer Schmaus,
Und blast die kümmerlichen Flammen
Aus eurem Aschenhäufchen raus!

---

delt, bei einem Genie wie Shakespeare nach allen Richtungen hin begreiflich zu machen. Es bewährt sich auch hier Schillers Meisterwort (in „Ueber naive und sentimentale Dichtung"), das ich dem Schülerwort des Briefschreibers getrost entgegenseze: „Die verwickelsten Aufgaben muß das Genie mit anspruchsloser Simplicität und Leichtigkeit lösen; das Ei des Columbus gilt von jeder genialen Entscheidung. Dadurch allein legitimirt es sich als Genie, daß es durch Einfalt über die verwickelte Kunst triumphirt."

Digitized by Google

. . . . . Shakespeares Sommernachtstraum ist von den Jahrhunderten wirklich für den berauschenden Traum einer Sommernacht gehalten und erkannt worden, weil er aus der reinen und süßen Sinnlichkeit einer voll quellenden Dichternatur hervorgesproßt ist wie ein Lied, über dessen hinreißende, alles überwältigende Macht dann der unschuldige Sänger selbst sich wundert. Der Dichter aber, der alles so berechnet hätte, wie Sie ihm zumuthen, wäre ein von Wagner in der Retorte destillirter Homunculus, kein Mensch mit Fleisch und Blut und Sinnen, wie wir, und wie Shakespeare. Wenn ihre Voraussezung richtig ist, dann mögen in Gottes Namen Fräulein Delia Bacon und der Americaner Holmes recht behalten, dann mag Baco von Verulam die Stücke geschrieben haben, die bisher den Namen Shakespeares trugen." Der gelehrte Herr hat wohl gedacht, sein ästhetisches Zartgefühl, das offenbar über ein ästhetisches Vacuum auf meiner Seite zu triumphiren glaubt, habe den Nagel mitten auf den Kopf getroffen; und weil ich recht wohl erkannte, daß dieses scheinbare ästhetische Raisonnement geeignet sei, durch sein Schimmerlicht die Leser zu täuschen und von mir, gegen den die ästhetische Weisheit unserer Zeit ohnehin schon die stärksten Vorurtheile wach gerufen hat, abzuziehen, resp. in ihrem Vorurtheil gegen mich noch mehr zu bestärken, so suchte ich dem in der Vorrede zur II. Abtheilung meines Shakespeare der Kämpfer und nachher nochmals zur III. Abtheilung vorzubauen. Dem Herrn Briefschreiber aber erwiderte ich, ich würde ihm dankbar sein, wenn er mir lieber sagen wollte, wie man von seinem Standpunkte, denselben als ausschließlich maßgebend betrachtet, nicht bloß die Thatsache erklären könne, daß Nash in seinem Sommers lezter Wille usw. eine so auffallend gereizte und bösartige Erwiderung auf Shakespeares Traumgedicht losgelaßen, sondern namentlich auch wie es komme, daß just diese Erwiderung, sowie Lylys Love's Metamorphosis, so manches enthalte, was meine Behauptungen betreffs des Inhalts des Sommernachtstraums bestätigt? Nur die sich selbst monopolisirende Verblendung kann wähnen, die reine Traumnatur des Sommernachtstraums sei mir ein Geheimniß; aber es gehört eine noch stärkere Verblendung dazu, anzunehmen,

Digitized by Google

daß damit die Sache erledigt sei. Es ist ein gewaltiger Unterschied, ob ich, wie der Briefschreiber, von dem äusseren Eindruck der Dichtung, ihrem Schleier rede, oder ob ich das Ganze, Inhalt und Form ins Auge faßend, mich auf die Inhaltsanalyse, die Detailbetrachtung einlaße. Lezteres ist mein Standpunkt, und muß es sein, weil ich geschichtliche Ergebniße anstrebe; ersteres ist der seine, weil er sich einzig und allein dem ästhetischen, oder vielmehr halbästhetischen Genuße hingeben will. Der Herr wird sich aber selbst sagen müßen, daß man einer Quellenforschung wie der meinigen nicht durch eine derartige ästhetische Einrede den Weg versperren kann, es laufe dann alles auf mathematische Abzirkelung, auf Homunkelei, hinaus, und daß es erst recht ein Unding ist, diese Einrede noch durch völlig abwege Hinweisungen auf Delia Bacon und Holmes unterstüzen zu wollen. Daß die literarischen Anspielungen im Sommernachtstraum eben nicht auf mathematischer Abzirkelung beruhen, dafür liegt der klarste Beweis in der Thatsache, über die ich mit dem Briefschreiber und aller Welt einig bin, daß dieselben nicht im Stande gewesen sind, das ästhetische Traumgewand des Sommernachtstraums zu zerstören, daß die Dichtung nichtsdestoweniger als reine Schöpfung des Genies vor uns steht. Die Sache muß also doch wohl anders liegen wie es sich der Herr Briefschreiber einzureden beflißen gewesen zu sein scheint. Und daß sie in der That anders liegt, will ich jezt in Kürze zeigen.

In dem lyrisch pathetischen Theile des Sommernachtstraums, d. h. in der Maske, finden sich, von der Vision Oberons abgesehen, überhaupt nur spärliche Anspielungen und nirgends eigentlich satirische, höchstens humoristisch ironische. Dagegen hat Shakespeare — wie bereits bemerkt — die Gallathea und Phillida als zwei Figuren der lylyschen Hofkomödie benuzt, um sie in des Theseus Zauberhain eine Komödie spielen zu laßen[1]), und zu gleichem Behufe auch

1) Ich darf voraussezen, daß die Frage, ob Helena und Hermia im Grunde lylysche Figuren sind, für den Herrn Briefschreiber ein ganz besonderes Interesse hat — denn welche Consequenzen ergeben sich nicht ihm gegenüber daraus — und so muß ich mir denn gestatten, hier nochmals auf die Sache

Digitized by Google

dem lylyschen Romane Euphues die beiden Jünglinge Demetrius und Lysander entlehnt.

Endlich ist auch noch die lylysche Cynthia als die eigentliche Seele des Hofdramas eingeführt, um in Bottoms Schädel die Travestie der Didotragödie zu erzeugen, und dann eine psychische Metamorphose zu erleiden. Das sind alles Dinge, die kein verständiger Mensch durch die Bezeichnung „Abzirkeleien" lächerlich zu machen suchen wird, besonders wenn er sich gegenwärtig hält, mit welcher großen

---

zurückzukommen. Schon bei Besprechung von Lylys Gallathea (Sh. d. Kpfr. I S. 53 ff. N. 1) hatte ich darauf aufmerksam gemacht, daß die Rede der Helena: „We, Hermia, like two artificial *gods*" usw. selbst darauf anzuspielen scheine, daß Hermia und Helena mit Lylys euphuistischen Gestalten der Gallathea und Phillida auf gleicher Linie stehen, und habe a. a. O. bei meiner Beweisführung u. a. auch darauf Gewicht gelegt, daß Shakespeare die Helena von „artificial" = künstlich, also „euphuistisch", und „gods" statt goddesses reden laße, weil die Gallathea und Phillida als Jünglinge verkleidet aufträten. Hierauf werde ich seitens des diesjährigen Jahrgangs des deutschen Sh.-Jahrbs. belehrt, daß Shakespeare im Wintermärchen ein Mal — es ist von Personen beiderlei Geschlechts die Rede — das masc. gods gebraucht habe, um eben die ganze Gesellschaft zu bezeichnen, und daß daraus folge, daß auch in unserer Stelle, wo nur von zwei Mädchen die Rede ist, recht wohl „gods" gesagt werden könne. Ei! Wir sagen auch die Götter der Römer und Griechen und meinen die Göttinnen mit; das aber habe ich noch nicht gehört noch gelesen, daß jemand zwei Weiber allein zwei „Götter" genannt habe; in jeder Sprache sagt man in solchen Fällen: „Göttinnen". Wenn aber der Redacteur des Jahrbuchs zu der obigen, mir entgegengesezten Scheindeduction anmerkt: „Seit wann muß überhaupt in einem Vergleiche das Sachliche, Persönliche auf beiden Seiten correspondiren?" so erwidere ich ihm: so lange wie es eine menschliche Sprache giebt, muß in alle den Fällen, in welchen man Lebewesen mit einander vergleicht, das Geschlecht der beiden verglichenen Wesen übereinstimmen. Ein Weib nenne ich nicht einen Wolf, sondern eine „Wölfin". Der Herr Redacteur fügt jener eigenthümlichen Frage die Behauptung hinzu: „Das Verhältniß allein ist es, in welchem der Vergleich functitionirt und seine Berechtigung findet". Ich denke, ich werde wohl keinen Widerspruch zu besorgen haben, wenn ich dem die einfache Behauptung entgegenseze: „Das ist hier gar nichts gesagt".

Digitized by Google

Selbständigkeit Shakespeare troz aller parodistischen Tendenz vorgegangen ist, welch eigenartig selbständige Stoffverwandlung darin liegt, daß sein Genie es verstanden, der ganzen Parodie den Charakter des Traumhaften zu verleihen, und wie natürlich es ist, daß in unseren Träumen die Gestalten der Wirklichkeit, aber freilich wie hier in unwirklichen Situationen und Combinationen, wider erscheinen. Wenn der Herr Briefschreiber aber sein ästhetisches Zartgefühl ein Mal mit aufrichtiger Vorurtheilsfreiheit fragen will, so wird es ihm sagen, daß keine passendere dramatische Form für satirische Anspielungen gedacht werden kann, wie die derbe Burleske. Dies richtige Gefühl hat denn auch Shakespeares Genie dahin geführt, die Antimaske zur satirischen Illustration der Hauptmaske auszubilden; und deshalb hat er sowohl im Tempest wie im Sommernachtstraum die Satire mit ihren vielfachen, unvermeidlichen persönlichen Beziehungen in die Antimaske verlegt. Hier — das mag mir der Herr Briefschreiber glauben — wimmelt es von persönlichen Anspielungen; und es kann doch niemand behaupten, daß irgend etwas „abgezirkelt“ wäre. Die vornehm sein sollenden Floskeln von Wagner u. s. w. sind also zu sparen.

Digitized by Google

Der Beginn des Kampfes zwischen Ben Jonson und Shakespeare.

Die Feststellung, wann der Kampf zwischen Ben Jonson und Shakespeare begonnen, und wo der Ursprung, die Veranlaßung desselben zu suchen, ist ms. Ws. bisher noch niemals versucht. Die Annahme, daß literarische Reibungen zwischen beiden Dichtern stattgefunden, wird zwar h. z. T. vielseitig nicht mehr in Zweifel gezogen [1]); da man indeß seine Kenntniß von diesem Sängerkriege im Ganzen nur gewißen Aeußerungen Jonsons selbst und vor allem den sehr unmißverständlichen Anspielungen der Zeitgenoßen verdankt, also — so zu sagen — bisher noch wenig oder gar nicht in der Lage gewesen ist, den Kampf selbst mit eignen Augen zu sehn, so hat man sich denselben als literarische Fehde im strengsten Sinne vorgestellt, und demgemäß auch auf rein literarische Motive zurückgeführt [2]). Ich

1) K. Elze sagt, Will. Shakespeare, S. 176 f.: „Daß mannigfache literarische Zwistigkeiten und Reibungen zwischen Jonson und Shakespeare herrschten, die von B. Jonson ausgingen, das bestreiten nur Octavius Gilchrist" (in: An examination of the charges maintained by Messrs. Malone, Chalmers, and others, of Ben Jonsons enmity ... towards Shakespeare, London 1808, 8°), „der sehr oberflächlich zu Werke geht, und Gifford" (in seinem Memoir über Ben Jonson und dessen Werke). Gifford nimmt nirgends auf Gilchrist Bezug, ja erwähnt denselben nicht einmal; sollte also Gifford irgend welche Anregung von ihm erhalten haben, so müßte sein Memoir dennoch als vollständig selbständige Arbeit betrachtet werden. Bemerken möchte ich übrigens noch, daß es sehr unrichtig wäre, aus Elzes — ms. Es. nicht vollkommen correkt gefaßter — Aeußerung zu schließen, daß h. z. T. der Glaube an den Streit zwischen Jonson und Shakespeare unter den Shakespeareforschern allgemein verbreitet wäre. Wir werden hervorragende Fachautoritäten kennen lernen, welche durchaus der Annahme eines guten Einvernehmens beider Dichter zuneigen.

2) Ich laße Herm. Ulrici für alle sprechen. Derselbe giebt zuvörderst (Shs. dram. Kunst, 3. Aufl. I. 332) im Anschluß an

Digitized by Google

möchte bezweifeln, daß dies Bild wirklich vollkommen naturgetreu ist, und habe in meinem Shakespeare der Kämpfer

---

Gifford eine Charakteristik von Jonson als Gelehrten, welche auch hier von größtem Interesse ist, und die ich dem Leser um so mehr mittheilen muß, als sie zu den wesentlichen Fundamenten gehört, auf denen Ulricis Auffaßung des zwiespältigen Verhältnißes zwischen Shakespeare und Jonson beruht. Er sagt: „Seine Gelehrsamkeit, die für die damalige Zeit in der That ausgezeichnet war, und später von beiden Universitäten durch Verleihung des Ehrendiploms als Master of arts anerkannt wurde, hat er auf . . . eigne Hand durch anhaltenden, neben seinen Berufsarbeiten hergehenden Privatfleiß sich erworben; ein Beweis nicht nur für seine hervorragenden Fähigkeiten, sondern auch von energischer Ausdauer und Willensstärke". Dann (ebendas. und S. 333) sezt Ulrici auseinander, daß und warum wir Jonsons Dichterzeit von 1598 — wo er seine Reifeperiode mit Every Man in his Humour eröffnet — bis 1625, dem Todesjahre seines Gönners Jacob I., zu rechnen haben, und fährt endlich (S. 334 ff.) also fort:

„Ben Jonson war, wie schon bemerkt, ein Mann von gründlicher Gelehrsamkeit; er besaß großen Scharfsinn und einen reichen, treffenden, nur etwas schweren Wiz, aber keine Zartheit des Gefühls, wenig Tiefe des Gemüths, und noch weniger schöpferische Phantasie, und daher keinen Schwung, keine Begeisterung; er war mehr zum Kritiker als zum Dichter geboren, gewißermaßen der Lessing seiner Zeit, nur daß er für eine irregehende, einseitige Kunstrichtung, nicht für Natur und Originalität, sondern für Künstelei und Nachahmerei kämpfte." — Diese lezteren Angaben werden wir durchaus bestätigt finden. Einen solchen Mann darf man ms. Es. aber keinen „Lessing" nennen, dessen das damalige England überdies durchaus nicht bedurft hätte. Die Erläuterungen, welche Ulrici dieser Bezeichnung — als contradictio in adjecto — hinzufügt, beweisen aber auch, daß Jonson kein Kritiker war; er war — das will ich schon hier constatiren — so wie er war, reiner Buchgelehrter, Gedächtnißmann, wie er sich denn auch seines ausgezeichneten Gedächtnißes in seinen Discoveries rühmt. Hätte Jonson sich in seinem Gemüthe ungetrübter bewahrt, so hätte er sich wahrscheinlich, gleich unserem Lessing, und wohl auch bis zu Lessings Höhe, als Kritiker und Dichter ausgebildet; das macht mich namentlich der 2. Act seines Catilina glauben; aber bei seiner Verbitterung und Vergiftetheit — Gebrechen, die noch nicht einmal den Saum von Lessings Gewande berührt haben — konnte keine richtige Schäzung fremden Ver-

Digitized by Google

(II. 339—98; und bes. 403—438) bereits bei Besprechung des Schlußactes jenes denkwürdigen Kampfes in Shake-

---

dienstes in seinem Gemüthe aufkommen, sobald es ihm irgendwie lästig war, und — vor allem — konnte das Edle, was allein den Dichter und Kritiker macht, sich nicht rein in seinem Herzen entfalten. — Doch hören wir Ulrici weiter. — „Der tüchtigste Verstand beherrschte seine geistige Thätigkeit". — Als generelles Urtheil muß diese Behauptung, wie sich zeigen wird, als überschießender Optimismus bezeichnet werden. — „Damit machte er Theorie", — wir werden sehn, daß Jonsons „Theorien" einen sehr starken Beigeschmack von Egoismus haben, also wohl nicht unbedingt auf den „tüchtigsten" Verstand zurückzuführen sind — „speculirte und kritisirte, prüfte und überlegte, und griff mit ebenso viel Muth" — selbst mit Uebermuth (insolence) — „wie schneidender Schärfe alles an, was seine Prüfung nicht bestand" — oder seiner höchst egoistischen Gunst nicht für werth gehalten wurde — „oder was ihn persönlich verlezte und seinen Bestrebungen" — oder ganz egoistischen Interessen — „entgegentrat. Sieht man ab von den Angriffen auf seinen persönlichen Charakter, von den Vorwürfen der Schmähsucht, Arroganz, Selbstlob u. s. w., über deren Wahrheit oder Unwahrheit wir hier nicht zu richten haben, so dreht sich der Streit zwischen ihm und Decker wie er uns in Jonsons Poetaster (1601) und in Deckers Satiromastix (1602) vorliegt, vornehmlich um das Wesen und die Berechtigung der Satire. B. Jonson giebt zu, daß er satirisch sei, behauptet aber, daß die Satire von jeher zum Wesen der Komödie gehört habe. Decker dagegen macht es ihm zum Hauptverbrechen, daß er durch seine rücksichtslose, heimtückische, gegen Freund und Feind gerichtete Satire gleichsam die dramatische Muse geschändet und ihrer Unschuld und Keuschheit beraubt habe. Wenn ihm Decker außerdem vorwirft, daß er schwerfällig arbeite, und nur Stückwerk hervorbringe, indem er die Alten zerpflücke" — ist h. z. T. — so weit nicht etwa die später zu betrachtende Komödie „Every Man *out* of his Humour" in Betracht kommt — nicht mehr verständlich, und bezieht sich wohl großen Theils mit auf die Dramen vor 1598, die Jonson selbst vernichtet hat — „und gelegentlich seine Dramen mit fremden Federn — with jests from *the Tempel's Revels* — auspuze, so sind dies nur mehr oder minder bedeutende Nebenzüge". — Der Ausdruck „the Tempel's Revels" ist nach Analogie des Titels der bekannten jonsonschen Komödie „Cynthia's Revels" (1600) gebildet, welche ein Hauptglied in der Kette von Jonsons Kampf-

Digitized by Google

speares Tempest und Jonsons Volpone genügendes urkundliches Material beigebracht, um diesen Zweifel zu recht-

---

stücken auch gegen Shakespeare ist, und auf welche möglicher Weise die in der vorvorigen Abhandlung allegirte Stelle aus Was ihr wollt sich bezieht, sofern sie nicht eben erst nach Jacobs I Regierungsantritt eingeschoben ist, was ich allerdings für das Wahrscheinlichere halte. „The Tempel's Revels" ist sicherlich ein Tropus für das Globe-Theater und die shakespeareschen Stücke. Decker dürfte dabei besonders Every Man *in* his Humour und Every Man *out* of his Humour im Sinne gehabt haben. — „Einen anderen charakteristischen Hauptzug des jonsonschen Stils", fährt Ulrici fort, „trifft dagegen Marston" — ursprünglich ein „Freund" Jonsons — „wenn er . . . von ihm behauptet, daß er die Dinge nur wie ein Historiker referire, nicht wie ein Dichter darzulegen, auszubreiten, zu vergrößern verstehe. In der That war es B. Jonson, der zuerst die Satire im engeren Sinne in die Komödie einführte." — Mit allem schuldigen Respect vor Ulricis unbestreitbarer und anerkannter Autorität möchte ich zu behaupten wagen, daß das ein Irrthum ist. Jonson hat darin, und zwar grade in demjenigen satirischen Genre, dem er sich widmete, in Thom. Nash einen Vorgänger von sprechendster Aehnlichkeit, und sogar John Lyly hat sich schon darin versucht. Weiter unten im Texte werde ich darauf zurückkommen. — „Früher hatten die englischen Dramatiker wohl auch über einzelne Ereigniße, über Lächerlichkeiten in den Moden, Sitten und Gebräuchen der Zeit ihren Wiz ausgelaßen; aber in jener lachenden, harmlosen, beiläufigen Weise, die niemals verletzt, weil sie das Einzelne nur als Ausfluß oder Beispiel der allgemeinen, dem menschlichen Wesen überhaupt beigemischten Thorheit und Verkehrtheit faßt, und daher den Spötter mit trifft." — Diese Charakteristik der älteren dramatischen Satire passt wahrlich nicht auf Stücke wie der Midas, das Lookingglass, dessen persönlich satirische Tendenz freilich Ulrici bestreitet, The Isle of Dogs — wie ich im folgenden Bande zeigen werde, ein Stück, das dem Sommernachtstraum voraufgegangen — Summer's last Will and Testament u. s. w., Stücke, die Jonson nachweislich nicht weniger studirt hat, wie Skakespeares Dramen. — „B. Jonson dagegen gab der Sitten- und Charakterschilderung Porträtähnlichkeit, dem Spotte die Anzüglichkeit, und damit dem Komischen den verletzenden Stachel. Er spottete nicht bloß beiläufig und unwillkürlich, sondern absichtlich und ausführlich; er wollte nicht bloß Lachen erregen, sondern

Digitized by Google

fertigen. In der Folge will ich nun den Versuch wagen, dies Material wenigstens noch in den beiden wesentlichen

---

bessern und belehren" — so sagte er allerdings, unter Berufung auf Horaz (Epist. II. 3 v. 333, 34):

Aut prodesse volunt, aut delectare poetae,
Aut simul et jucunda et idonea dicere vitae;

die Wahrheit aber ist — es wird sich zeigen — daß ihm die persönliche Kränkung bei seiner Satire, mindestens in sehr häufigen Fällen, Selbstzweck ist. Darin aber kommt er wider ganz auf den Standpunkt von Nash zurück, auf dessen undichterische Rechtfertigung der Dichtkunst im Pierce Pennyless ebenfalls die horazische Ars poetica mit von bestimmendem Einfluß gewesen ist. — „Nicht bloß scherzen", fährt Ulrici fort, „wollte Jonson", — nämlich aus dem einfachen Grunde, weil er es nicht konnte — „sondern zugleich sein Urtheil, seine Verachtung aussprechen" — woher der Beruf dazu? war Jonson selbst ein Tugendmuster? oder hatte ihn die Welt so bitter gekränkt? — „und — aus dem Komiker war ein Satiriker geworden." — Nein, ein völlig unberufener Censor, der noch dazu häufig die Dinge verdrehte, um nur seiner mißgünstigen Galle Spielraum zu verschaffen. — „Satire und Sittenschilderung ist aber zugleich Jonsons starke Seite. Er scheint dabei hie und da persönlich geworden zu sein; wir können das, abgesehn von seinem Streite mit Decker und Marston" — und Inigo Jones, und auch sonst noch verschiedenen anderen — „kaum noch beurtheilen, da uns alle persönlichen Bezüge aus jener Zeit fast gänzlich fehlen; aber im allgemeinen sind seine satirischen Ausfälle mehr sachlicher Art. Wo er gegen Thorheit, Laster und Unvernunft zu Felde zieht, da vergißt er seine Gelehrsamkeit da wird er warm, da giebt sein Zorn seiner körnigen sententiösen Sprache einen gewißen Schwung, da ist alles Diction und Charakteristik, Zeichnung und Colorit, Licht und Schatten, nicht nur richtig und angemeßen, sondern voller Leben und Energie; kurz, da ist er in seinem Elemente." — Ja; wenn er seine Angriffe nur auch auf „Thorheit, Laster und Unvernunft" beschränkt hätte, anstatt Thorheit und Unvernunft mit derselben Energie zu vertreten und zu verbreiten, wo die höhere Vernunft ihm widerstrebend und hinderlich war! — „Denn sein Element ist eben die gemeine Wirklichkeit" — genau wie bei Nash — „das Leben und die Menschen wie sie nun einmal sind, d. h. Leben und Geschichte, wie sie der gewöhnliche Historiker im Gegensaze zum Dichter aufzufaßen pflegt. . . . . Er ist entschiedener Realist; die Wirklichkeit in

Digitized by Google

Punkten zu vervollständigen, daß ich eben die Frage nach Beginn und Ursache des Krieges mit möglichster Wahr-

---

ihrer ganzen Nacktheit" — nein; in pessimistischer Uebertreibung — „von ihrer handgreiflichen Seite dargestellt, ist ihm zugleich die Wahrheit; eine andere höherere poetische Wahrheit, eine Wahrheit in der Gestalt der Schönheit kennt er nicht, oder, was dasselbe ist, sie wird ihm, wo er sie darstellen will, z. B. in seinen Masken (?), zur abstracten Allegorie", — weil sein Herz nicht voll und stark genug war, das Lästige der Wirklichkeit dichterisch nach idealen Gesichtspunkten zu transformiren. — „Er weis weder das Ideale noch das Allgemeinmenschliche mit dem Realen, Individuellen zu organischer Einheit zu verknüpfen" — ein Fehler, den er widerum im vollsten Maße mit Nash theilt, und dem sich eben der Sommernachtsrraum mit so überwältigender Genialität entgegenstellt — „für jenes" — das Ideale — „fehlt ihm die poetische Anschauung" — und das Herz — „es verflüchtigt sich ihm" — genau so wie dem Thom. Nash — „unter der Hand zu leblosen philosophischen Begriffen", — weil er ein durchaus einseitiger, kalter Verstandesmensch war, der überdies noch das schwere Unglück hatte, daß sein starker Verstand durch egoistische Leidenschaft getrübt war. — „Mit einem Worte, er war der Mann der neueren Zeit, derjenigen Geistesrichtung, die aus dem XVII. zum XVIII. Jahrhundert hinüber führte; er war jene eine Hälfte Shakespeares, die in die Zukunft hineinragte" — Ulrici meint die „realistische", die sich doch gar nicht von Shakespeares „idealer" Seite trennen läßt, weil Shakespeare eben ideal in der Realität ist — „aber auf eminente Weise".

Ich habe früher (Sh. d. Kpfr. II, Zusäze, S. XXIV f.) diesem Worte Ulricis zugestimmt; nach widerholter gründlicher Erwägung der Sache muß ich indeß erklären, daß vom Standpunkte der Geschichte des englischen Dramas aus sich Ulricis Behauptung, die ich deshalb schon oben zu bekämpfen gesucht, nicht halten läßt. Meine Interlinearglossen zu Ulricis Auseinansezungen laßen — glaube ich — des bestimmtesten erkennen, daß Jonsons satirische Tendenz keineswegs einen Fortschritt des englischen Dramas bezeichnet im Sinne der moderneren, mit historischem Realismus stark getränkten Weltauffassung des XVIII. Jahrhunderts, sondern einen effectiven Rückschritt zu einem ästhetischen Standpunkte, den Shakespeare eben in den Lyly, Nash und Peele, überhaupt in den Vertretern der Shakespearevorschule niedergekämpft hatte. So stellt auch Shakespeare selbst im Tempest

Digitized by Google

scheinlichkeit feststelle. Mit möglichster Wahrscheinlichkeit! denn nach Lage der Quellen ist wenigstens jezt nicht

---

die Sache dar. Dieser Rückschritt macht sich — wie ich weiter unten zeigen werde — auch in der Form von Jonsons Komödie deutlich genug bemerkbar, und er würde sich dort noch ungleich bemerkbarer machen, wenn nicht eben Jonson Shakespeares Nachfolger gewesen wäre. Daß Ulrici zu seiner — wie mir scheint — falschen Auffaßung der Stellung Jonsons in der Geschichte des englischen Dramas kommt, erkläre ich mir daraus, daß der berühmte Forscher denselben zu sehr mit den Augen des Philosophen betrachtet, und hier Gesichtspunkte einmengt, welche der Geschichte der Philosophie angehören. Jonson ist — meiner festen Ueberzeugung nach — weder klar bewußt, noch auch nur instinktiv von denjenigen philosophischen Grundprincipien geleitet, die Ulrici in seinen Komödien widerentdeckt zu haben glaubt; ja er ist überhaupt durch keine philosophischen Grundsäze in seinem Handeln geleitet, sonst könnte dasselbe nicht so vielfach in schreiendsten Gegensaz zu seinen eigenen, mit breitestem Behagen vorgetragenen und dabei aufs nachdrücklichste betonten Lehren getreten sein; Jonson hat — in genauster Uebereinstimmung mit Thom. Nash — lediglich aus Temperament gehandelt, während umgekehrt Shakespeare ohne allen Widerstreit von philophischen Grundsäzen in seinem Denken und Handeln gleichmäßig geleitet ist.

Nachdem Ulrici auf diese Weise Jonsons Bedeutung als Dichter und Dramatiker insbesondere im allgemeinen chrakterisirt hat, geht er S. 339 auch auf dessen Verhältniß zu Shakespeare ein, indem er sagt:

„Einem solchen Geiste“ — wie Jonson — „mußte freilich das Maß- und Planvolle des antiken Dramas, der klare, plastistische Gang der Action, die durchsichtige, höchst einfache Composition, die Beobachtung der natürlichen Bedingungen der Zeit und des Raumes mehr zusagen, als Shakespeares bewegte, complicirte, anscheinend regellose Dichtungen“. Auch hier muß ich wider dem berühmten Gelehrten widersprechen. Jonson hat nachweislich — z. Thl. sogar von Ulrici selbst nachgewiesenermaßen — denjenigen Vorzügen der antiken Komödie, welche hier mit Recht hervorgehoben werden, in keiner Weise nachgestrebt, und factisch nicht den geringsten Sinn dafür gehabt. Statt auf Einfachheit der Composition ist Jonson durch seine Rivalitätssucht gegen Shakespeare dahin geführt, grade recht complicirt zu componiren, und zwar nicht bloß das ganze Drama, sondern auch die einzelnen Scenen, so daß es oft bei nicht vollkommen strenger Aufmerksamkeit

Digitized by Google

daran zu denken, die Untersuchung bis zur Höhe der historischen Gewißheit zu fördern, sondern es muß schon als

---

dem Leser gar nicht möglich ist, sich aus einer Scene herauszufinden. Damit erledigen sich die „Durchsichtigkeit", der klare und plastische Gang der Action, für die Jonson auch nicht den kleinsten Sinn hat, von selbst. Was aber das „Maßhalten" betrifft, so kann man sich kaum einen Dramatiker vorstellen, der nach dieser Seite hin so unfähig sich zeigt, wie Jonson; selbst John Lyly und Thom. Nash mit ihrer endlosen Breite und ihrer ermüdenden Widerholung überbieten seine Maßlosigkeit nicht. Und nicht um ein Har besser steht es mit Jonsons Planmäßigkeit; in dieser Beziehung hätte er noch von Lyly und Nash lernen können, denn seine Leidenschaft in der persönlichen Satire ist derartig heftig, daß er nicht die geringste Rücksicht darauf nimmt, ob der Ort, wo er sie anbringt, auch der geeignete dazu ist. Für mich — ich mag mich dagegen streuben, so viel ich will — geht aus alle dem als unzweifelhaft hervor, daß es nicht die von Ulrici gerühmten Vorzüge des antiken Dramas sind, welche Jonson veranlaßt haben, den angeblich antiken Standpunkt seiner Komödie so laut anzupreisen, sondern daß er ganz besondere — weiter unten im Texte anzudeutende — Motive für diese Haltung gehabt hat; und die aus Every Man *out* of his Humour sich ergebende Wahrnehmung, daß er anfänglich von seinen Widersachern über die Behauptung, seine Komödie nehme die stofflichen und namentlich formalen Grundregeln der Antike wider auf, gradezu ausgelacht ist, bestärkt mich nicht wenig in dieser Annahme. Zudem aber hat auch Shakespeare — z. B. in Was ihr wollt — den thatsächlichen Beweis geführt, daß es gar nicht nöthig sei, zur Antike zurückzugreifen, um der englischen Komödie einen „klaren plastischen Gang der Action" und eine „durchsichtige, höchst einfache Composition" zu geben, daß dazu vielmehr die hergebrachten national englischen Mittel vollkommen ausreichten. Doch zurück zu Ulrici; er fährt fort: „Für deren" — der shakespeareschen Dichtung — „Schönheit reicht sein Auge nicht über das Einzelne hinaus; das Ganze als Ganzes, zu begreifen, und die sinnige Harmonie, die innere Einheit in der anscheinend überflüßigen Mannigfaltigkeit, die Ordnung und Zweckmäßigkeit in der anscheinend regellosen Willkür zu erkennen, dazu gebrach es ihm an Phantasie und Tiefe des Gedankens". Dem gegenüber muß ich offen bekennen, daß meiner Ueberzeugung nach mehr Kunstverständniß zur Würdigung der antiken Einfachheit wie der shakespeareschen Mannigfaltigkeit gehört; aber abgesehn

Digitized by Google

erheblicher Gewinn betrachtet werden, wenn es gelingen sollte, eine wirklich beachtenswerthe Wahrscheinlichkeit zu erzielen. Um aber bei der Untersuchung der Ursachen des Streits jeder Einseitigkeit oder gar Parteilichkeit fern zu bleiben, erscheint es absolut nothwendig, eine kurze Betrachtung sowohl über diejenigen Temperaments- und Charactereigenschaften Ben Jonsons vorauszuschicken, welche seine Haltung im Kampfe als maßgebende Factoren bestimmt haben, wie auch namentlich über die lezten Endziele von seinem Streben.

---

davon, spricht Ulrici, als wenn Jonson in unserer, nicht in Shakespeares eigener Zeit gelebt hätte. Wie genau Jonson die Ordnung und den eigentlichen Gehalt in Shakespeares Mannigfaltigkeit zu erkennen gewußt, beweist der Volpone, der grade nach dieser Seite hin eine so firme Kenntniß von Shakespeares Methode verräth, um die ihn heute mancher Shakespeareforscher beneiden könnte. Auch dieses Argument scheint mir daher sehr fictiv. Ulrici schließt endlich: „Dazu behauptete er gegen Drummond, ... Shakespeare habe der Kunst entbehrt". — Eine von jenen Behauptungen Jonsons über Shakespeare, die mit bewußter Wahrheitswidrigkeit aus reiner Eitelkeit ausgesprochen sind. — „Zugleich fühlte er von der theoretischen Seite her das Bedürfniß, Gesez und Regel in die dramatische Poesie einzuführen. Konnte ihn Shakespeare in dieser Hinsicht nicht befriedigen, so genügten ihm natürlich die übrigen Dichter der älteren Schule noch weniger. Ben Jonson wandte sich daher von dem auf dem englischen Volkstheater herrschenden Stile der dramatischen Kunst ab, und suchte in dem antiken Drama seine Muster und Vorbilder".

Der ganze Streit zwischen Jonson und Shakespeare ist hier zu einer bloßen Abweichung theoretischer Natur verflüchtigt, bei welcher überdies noch Jonson, namentlich wenn wir Deutschen seine Richter wären, gar nicht so im Unrecht sein würde; denn die Antike als ästhetisches Muster anzurufen, hat unter allen Umständen seine volle Berechtigung, sofern die Anrufung „im Geist und in der Wahrheit" geschieht, also kein Act des dogmatischen Zelotismus ist. Die Sache verhält sich indeß thatsächlich doch keineswegs so harmlos wie sie in Ulricis Darstellung erscheint, und auch für Jonson weitaus so günstig nicht. Das wird sich beides unten zeigen.

Digitized by Google

Ben Jonson hat bekanntlich an William Gifford einen Vertheidiger gegen die Angriffe gefunden, welche die damaligen Heroen der englischen Shakespeareforschung, vor allen Edmund Malone und G. Chalmers — theilweis ganz sicher in übermäßiger Sucht den großen Dramatiker zu verherrlichen, und daher mit kritiklosem Unbedacht — gegen ihn gerichtet hatten. Gifford dessen Einfluß in der eben in der Note besprochenen Auslaßung Ulricis über Ben Jonson des bestimmtesten hervorleuchtet, ist unstreitig durch seine Gelehrsamkeit wie seine charaktervolle Energie, eine Respekt einflößende Persönlichkeit, und würde seine hohe Wohlmeinung, ja man darf mit K. Elze (Abhandlungen, S. 94) sagen, seine „leidenschaftliche Bewunderung" für Ben Jonson und dessen Werke ein sehr günstiges Vorurtheil erwecken müßen, wenn seine Darstellung nicht zu deutlich drei Fehler zeigte, welche ihren kritischen Werth erheblich vermindern. Zunächst nämlich begeht er den bedeutenden Mißgriff, dem Jonson, dessen Wahrheitsliebe keineswegs die stärkste ist, alles aufs Wort zu glauben, so leichthin zu glauben, und dagegen allen widersprechenden Berichten den Glauben zu versagen, daß K. Elze, William Shakespeare, S. 177, durchaus im Rechte ist, ihn der „Einseitigkeit" und „Verblendung" zu zeihen. Es ist das allerdings — wie ich vermuthe — eine verzeihliche und menschlich sehr begreifliche Schwäche, weil Gifford im Anfange seiner Laufbahn mit den nämlichen Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt hat, wie Jonson; aber die Schwäche wird troz alledem hier zum kritischen Fehler nicht geringer Art. Der zweite noch größere Fehler Giffords ist, daß er der Besprechung des Verhältnißes Jonsons zu Shakespeare überall — ich möchte nicht sowohl sagen, systematisch, wie instinktiv — ausweicht, um keinen Schatten auf seinen Liebling fallen zu laßen, den „nicht nur rein zu waschen, sondern als Dichter und Menschen zu verherrlichen" — wie K. Elze a. a. O. richtig bemerkt — sein Ziel ist. Das Uebermaß auf Seiten der Shakespeareforschung hat hier in Gifford eine Reaction nach entgegengesezter Seite erzeugt; deshalb ist er auch bemüht, Ben Jonson zum Freunde des großen Dramatikers zu machen, dessen Superorität über den ersteren er übrigens anerkennt. Seit 1603, so erzählt Gif-

Digitized by Google

ford (S. 19 seines Memoirs) scheine Jonson „that turn of convivality for which he was afterwards noted", eingeschlagen zu haben, und nun regelmäßig im Club (im Mermaid) mit Shakespeare verkehrt zu haben. „Here in the full flow of confidence of friendship", sagt er dann weiter, „the lively and interesting *witcombats* took place between Shakespeare and our author; and hither, in probable allusion to them, Beaumont fondly lets his thoughts wander, in his letter to Jonson, from the country:

What things have we seen,
Done, at the Mermaid! heard words that have been
So nimble, and so full of subtle flame,
As if that every one from whom they came,
Had meant to put his whole wit in a jest".

Abgesehen davon, daß der Bericht über die angeblichen Wizgefechte zwischen Jonson und Shakespeare denn doch recht schwach beglaubigt ist — Fuller, History of the Worthies of England, 1662 [1]), erzählt die Sache —; abgesehen ferner davon, daß aus der allegirten Passage aus Beaumonts Gedicht bei ruhiger Erwägung nichts constirt, was just diesen Bericht beglaubigen könnte; so sprechen doch Thatsachen, die sich sonst urkundlich feststellen laßen, und in dieser Abhandlung festgestellt werden sollen, mit einer solchen Bestimmtheit gegen die Annahme einer Freundschaft Ben Jonsons und Shakespeares zu der von Gifford bezeichneten Zeit, daß selbst Fullers Bericht daran nicht das Geringste ändern könnte, auch wenn die Kritik absolut kein Recht hätte, ihn anzuzweifeln; daß wir vielmehr uns zu der Annahme gezwungen sehn würden, der Antagonismus beider Dichter, wie er überhaupt mit den Waffen des Wizes durchgekämpft wurde, habe auch im Mermaid zu Scharmüzeln beider geführt, bei denen jeder von ihnen Gelegenheit hatte, vor Bekannten seine Geistesgegenwart und Schußfertigkeit zu zeigen. Diese Anekdote also kann keinenfalls die Brücke bilden, auf der wir über den — wir werden sehn breiten — Strom der wirklichen Feindschaft beider Dichter hinwegschreiten. Der dritte Fehler in Gif-

1) Vgl. Delius, Biograph. Skizze, Beilg. 37, wo die betreffende Stelle mitgetheilt ist.

Digitized by Google

fords Darstellung entspringt aus einem Mangel, woran er als der Sohn seiner Zeit und insbesondere seiner Verhältnisse jedenfalls völlig schuldlos ist. Gifford nämlich hat kein richtiges ästhetisches Urtheil. Ulricis Ansicht, Jonson sei der Inaugurator einer moderneren, realistischen Richtung des Dramas ist ihrem Ursprunge nach zweifellos auf Gifford zurückzuführen; sie modificirt nur und passt dem Gange der Culturgeschichte im großen Ganzen an, was Gifford in viel grasserer Weise ganz allgemein sagt. Denn dieser spricht stets so, als habe es niemals einen Shakespeare gegeben, als sei das englische Kunstdrama erst von Every Man in his Humour (1598) zu datiren. Es würde mich zu weit führen, wollte ich hier weitläufige Citate aus Giffords Memoir zum Beweise dieser Behauptung beibringen; ich muß dem Leser vielmehr überlaßen, sich selbst von der Richtigkeit derselben zu überzeugen; nur zwei Punkte will ich hervorheben. Zunächst das bereits besprochene Urtheil über den Werth von Jonsons Masken. Wer diese nichtigen, und dazu noch überaus winzigen Eintagsfliegen mit eigenen Augen gesehn, wird erstaunen, wie es möglich ist, von denselben ein solches Aufheben zu machen; aus Bacons Essay über die Masken geht eine viel richtigere Würdigung dieser bunten Dingerchen hervor; ihm sind sie Tand, Spielzeug, nicht des Aufhebens werth, und er scheint seinen Essay nur deshalb geschrieben zu haben, weil man sich an Jacobs I. Hof so angelegentlich damit beschäftigte. Auch Gifford aber würde bei der in die Augen springenden Nichtigkeit dieser Producte vermuthlich ein richtigeres Urtheil darüber gefällt haben, wenn er — in Folge seiner ästhetischen Unselbständigkeit — sich nicht auch hier dem Jonson untergeordnet hätte. Und genau so ists mit einem zweiten Fall. Jonsons Volpone ist — wie ich Sh. d. Kpfr. a. a. O. gezeigt habe, und jeder meiner Leser sich aus eigner Anschauung des leichtesten überzeugen kann — ein höchst unerquickliches, stellenweis sogar maßlos lascives Stück; aber Jonson erklärt es in seiner prahlerischen und unwahren Dedication an die beiden Universitäten, auf die ich weiter unten zurückkommen werde, für sein „crown". Und was sagt Gifford? „The Fox" (Volpone) „is dedicated", heißt es (S. 25) „in a strain of unparalleled elegance and

Digitized by Google

vigour, to the two Universities, before whom it had represented with all the applause which might be anticipated from such distinguished and competent judges of its worth. *The English stage had hitherto nothing seen so truly classical, so learned, and so chaste*".

Einem Richter von solcher Befangenheit kann offenbar weder das Urtheil über Jonson an sich, noch auch über sein historisches und persönliches Verhältniß zu Shakespeare überlaßen werden; ja — meiner unvorgreiflichen Meinung nach — ist dies Urtheil selbst noch in der erheblich modificirten Form, in welcher es Ulrici einbringt, unannehmbar. Das hat offenbar auch K. Elze erkannt, der in seinem William Shakespeare, SS. 176 ff., die Processakten Jonson wider Shakespeare sorgfältig revidirt hat, und dabei zu Urtheilen über Ben Jonson gekommen ist, die z. Thl. sich wider sehr dem Malone und Chalmers nähern; und ich wollte mich bei diesen neueren Resultaten vollkommen beruhigen, wenn sie nur in thatsächlicher Hinsicht mehr Licht geschafft hätten; indeß da stehen wir noch ganz auf dem alten Flecke. Versuchen wir es daher jezt ein Mal, selbständig vorzugehen; vielleicht daß es doch noch gelingt, die Sache erheblich mehr aufzuhellen, als es bisher geglückt ist.

Hier drängt sich nun zu allererst die Frage auf: **hat der Krieg zwischen Jonson und Shakespeare eine acute Veranlassung?** Ohne die chronischen Uebel Jonsons, welche den Krieg erst zu dem gemacht haben, was er geworden, und auf die ich alsbald näher eingehen werde, irgend wie verkennen zu wollen, muß ich sagen, daß ich das in der That vermuthe.

Zunächst scheint es mir sehr wahrscheinlich, daß Shakespeare und Jonson anfänglich in guten Beziehungen zu einander gestanden haben. Ein wirklich unantastbares Quellenzeugniß, das uns berechtigte, die Sache so ohne weiteres als historische Thatsache zu behandeln, wie es z. B. Delius in seiner Biograph. Skizze thut, besizen wir allerdings nicht; ob aber sich nicht dennoch das Ding combinatorisch einigermaßen feststellen läßt, ist eine andere Frage. Zunächst kommt in dieser Hinsicht eine Mittheilung in Betracht, welche der Bericht über einige Erlebniße Shakespeares enthält, welchen Nicolas Rowe seiner 1. Ausgabe von Shakespeares

Digitized by Google

Werken (7 Bde., London 1709, 8°) beigefügt hat. Dort heißt es nämlich u. a.: „His" — Shakespeares — „acquaintance with Ben Jonson began with a remarcable piece of humanity and good-nature. Mr. Jonson, who was at that time altogether unknown to the world, had offered one of his plays to the players, in ordre to have it acted; and the persons" (Schauspieler) „into whose hands it was put, after having turned it carelessly and supercilliously over, were just upon returning it to him with an ill-natured answer, that it would be of no service to their company, when Shakespeare luckely cast his eye upon it, and found something so well in it, as to engage him first to read it through, and afterwards to recommend Mr. Jonson and his writings to the public. After this they were professed friends." Der lezte Saz: „After this" u. s. w. ist nun allerdings nebst den weiteren daran geknüpften Betrachtungen über Jonsons Undankbarkeit gegen Shakespeare in der 2ten Auflage gestrichen, offenbar ein Zeichen, daß Rowe irgend welchen Anfechtungen gegenüber nicht im Stande gewesen ist, die Reflexionen über Jonsons Undankbarkeit gegen Shakespeare aufrecht zu erhalten [1]); auch ist Gifford mit so starken biographischen Argumenten

1) K. Elze, der, W. Sh., S. 177 n. 1, grade die gestrichene Stelle von Rowes Aeußerung mittheilt, meint: „Auffällig ist, daß Rowe seinen ursprünglichen Tadel Jonsons in den späteren Auflagen unterdrückt hat. Dies Verfahren ist um so weniger erklärlich, als man nicht umhin kann, die gestrichene Stelle mit Malone als vollständig richtig zu unterschreiben." Mich deucht, diese Bemerkung nimmt denn doch den Zwiespalt zwischen Jonson und Shakespeare und Jonsons Schuld an demselben als etwas zu offenkundig an; Malone namentlich — das ist von Gifford unstreitig nachgewiesen — ist ebenso wie Chalmers lediglich durch Gerüchte geleitet, die ungünstig für Jonson lauteten; und so wird es anfänglich dem Rowe ebenfalls gegangen sein. Deshalb combinirte sich derselbe die später gestrichene Betrachtung über Jonsons Undankbarkeit, und — man kann es wohl nicht anders deuten — strich sie später, weil er nicht im Stande war, sie thatsächlich zu rechtfertigen. Grade dies Streichen erweckt mir daher noch einiges Vertrauen zu der nicht gestrichenen Stelle. Unter diesen Umständen darf aber auch nicht gering angeschlagen werden, daß auch die Worte: „After this they were professed friends" gestrichen sind.

Digitized by Google

gegen den nicht gestrichenen, rein thatsächlich referirenden Theil von Rowes Mittheilung aufgetreten, daß die Glaubhaftigkeit der von ihm erzählten Anekdote um so mehr erschüttert ist, als wir weder eine auch nur annäherungsweise Garantie für die Zuverläßigkeit von Rowes Quellen haben, und dieser Schriftsteller auch noch anderweit Anekdoten über Shakespeare mit Ausschmückungen weiter verbreitet, die durchaus alle Wahrscheinlichkeit, ja, wie wir sehen werden, die Wahrheit selbst wider sich haben [1]). Dennoch

---

1) Ich meine die Anekdote von Elisabeths Einfluß auf Entstehung der Lustig. Weib., die wir im folgenden Bande kennen lernen werden. Unbegreiflich ist mir aber, daß Delius in seiner Biographischen Skizze Giffords Einspruch gegen Rowes Erzählung so vollkommen unbeachtet gelaßen hat, obwohl die Thatsachen, auf die er sich stüzt, doch schwer genug wiegen. Delius sagt nämlich a. a. O. u. a.: „Von Shaksperes Ruhm in literarischen Kreisen um dieselbe Zeit" (1598), „liegen einerseits die Zeugniße von Francis Meres in seiner Palladis Tamia .'. . und von Weever in einer Epigrammensammlung" — welche 1599 in Druck erschienen, nach Halliwell aber bereits 1596 entstanden sein soll, — „vor; andererseits zeugt dafür die wohl zunächst darauf gegründete Freundschaft zwischen Shakespeare und Ben Jonson, deren Anfang in diese Zeit zu sezen ist." Das Hauptdocument, aus welchem Delius die angebliche Freundschaft beweist, ist Rowes Mittheilung und Bemerkung, die reproducirt werden ohne die geringste Andeutung davon, daß ihre Glaubwürdigkeit jemals angezweifelt und überhaupt unsicher ist. In zweiter Linie stüzt sich Delius allerdings auf die demnächst zu besprechende Aeußerung Jonsons über Shakespeare in den Discoveries, welche völlig ungeeignet ist, die Behauptung zu rechtfertigen. In dritter Linie endlich werden die „Wizgefechte" geltend gemacht, auf die Gifford seine Annahme von einer späteren Freundschaft zwischen den beiden Dichtern gründet. Das Gedicht Beaumonts bleibt dabei allerdings unbeachtet, dagegen werden ein Par höchst unbedeutende Anekdoten als specielle Belege dafür vorgeführt, daß die Wizgefechte wirklich stattgefunden. Auch mit dieser Vervollständigung von höchst zweifelhaftem Werth ist dieser Theil der Shakespeare-Tradition keineswegs geeignet, die Freundschaftslegende zu stüzen. Noch auffallender wie diese unbedenkliche Annahme der roweschen Tradition finde ich aber, daß Delius gar nichts von einer Störung des Freundschaftsverhältnißes zwischen Jonson und Shakespeare weis. Nach seiner Skizze sollte man annehmen, daß Jonsons Elegie auf Shakespeare in der Fo-

Digitized by Google

aber möchte ich in diesem Falle dem „After this they were professed friends“ nicht gradezu allen Glauben versagen, weil mir gewiße eigene Andeutungen Shakespeares im Tempest das zu verlangen scheinen. Giffords biographischer Gegenbeweis — davon möge der Leser sich selbst überzeugen — schließt in keiner Weise die Möglichkeit aus, daß Shakespeare dem Ben Jonson für sein erstes Aufkommen behilflich gewesen ist. Ben Jonson ist zeitlebens der Mann der Connexionen gewesen, und kann sich recht wohl an den bereits bei Jonsons erstem Auftreten (etwa 1596) berühmten Bühnenherrscher gemacht, und in diesem die gewünschte Unterstüzung gefunden haben, obwohl er — nach Gifford — bei einer ganz anderen Schauspielergesellschaft sowohl als Schauspieler wie Schauspieldichter engagirt war; eben dies wirkliche Verhältniß kann auch die rowesche Anekdote veranlaßt haben, wie denn auch die Anekdote über Entstehung der Lustigen Weiber, die Rowe ebenfalls weiter erzählt, möglicher Weise immerhin etwas von historischem Gehalt haben kann, auf den ich indeß hier nicht näher eingehe. Ich würde es nicht der Mühe für werth achten, diese Möglichkeiten aufzutischen, wenn nicht, wie gesagt, mir Shakespeares eigene Andeutungen im Tempest dafür zu sprechen schienen. Dies nachzuweisen, kann ich leider nicht umhin, etwas weiter auszuholen.

Wer die Fabel des Tempest, und mehr noch dessen Action, mit klarer Unbefangenheit betrachtet, wird bei aller Hochachtung vor Shakespeares Genie und Geschicklichkeit nicht umhin können, einen wesentlichen dramatischen Fehler zu entdecken. König Alonso von Neapel nämlich wird zwar bis zu seiner Läuterung am Schluße des Stücks als schlimmer Sünder behandelt, aber er selbst handelt nicht, und der einzige Anhalt, den wir für seine Sündhaftigkeit haben, ist Prosperos Erzählung, I. 2, von seiner ungerechten Thronentsezung; eine Erzählung, welche wider ihrerseits, rein dramatisch betrachtet, manches an

---

lio von 1623, deren Ueberschrift den großen Dramatiker doch ausdrücklich nicht „friend“ sondern nur den „beloved“ Jonsons nennt, der Ausfluß einer ununterbrochenen Freundschaft gewesen wäre, was doch durchaus nicht der Fall ist.

Digitized by Google

Klarheit und Durchsichtigkeit vermißen läßt. Das sind keine zufälligen Fehler, sondern Gebrechen, welche selbst Shakespeares Genie nicht hat vermeiden können, weil es seine Absicht war, seine eigene wirkliche Vergangenheit, oder wenigstens einen bestimmten Abschnitt derselben, zum integrirenden Theile seines Dramas zu machen. Die Erzählung von Prosperos heimtückischer Thronentsezung ist ihrem realen Gehalte nach die Erzählung des — in Wahrheit — graunvollen Sturmes, welcher in Folge der ausgezeichneten Wirkung des Wintermärchens von Seiten des Lyly und Nash und ihrer Genoßen über Shakespeare hereingebrochen ist. In seiner alles verkörpernden, beseelenden Phantasie stellt sich Shakespeare das Wintermärchen als sein noch nicht voll dreijähriges Töchterchen[1]) vor, mit dem er erbarmungslos in einem elenden Boote den Meereswogen preisgegeben wird. Shakespeare hat dabei die schmähliche von seinen Feinden aufgebrachte Lüge vor Augen, daß er Greenes Pandosto benuzt habe, um sein eigenes Unglück zu dramatisiren; und eben dies Unglück, sein Vergehen gegen die Jagdgeseze, vor allem aber seine rathlose Landflucht und die Untreue seines Weibes, sind jenes elende Wrack von Boot, in welchem man ihn ausgesezt, und von dem Prospero noch jezt mit Schauder und Ekel sagt, die Ratten selbst hätten es „instinctively" verlaßen. Wie ganz der Dichter sich in jene Vergangenheit versenkt hat, und ein wie aufrichtiges Pathos also Prosperos Erzählung,

1) Die Zeitbestimmung ist, wie ich stets behauptet habe, streng historisch. Meiner Berechnung nach (Sh. d. Kpfr., IV. 734 ff.) ist Shakespeare Ende 1588 oder Anfang 1589 zur Bühne übergetreten; Lylys Midas sowohl wie Nashs Pierce Pennyless — und sicher erst recht die mir leider, wie gesagt, nicht zugängliche Notable Dicovery of Coosenage von Rob. Greene — laßen des bestimmtesten erkennen, daß das Wintermärchen Anfang 1591 erschienen sein muß. — Bei dieser Gelegenheit will ich auch ein häßliches Versehen berichtigen, was ich früher begangen. Die 4 oder 5 „women", von denen Miranda als ihren Begleiterinnen spricht, sind eben die polemischen Pamphlete und Dramen, welche das Wintermärchen zur Folge gehabt hat. Prosperos: „Mehr! mehr!" deutet auf die Unersättlichkeit von Shakespeares Feinden hin; ein Umstand, der die Unbesiegbarkeit der wahren, also auch seiner Kunst in das strahlendste Licht sezt.

Digitized by Google

namentlich aber auch die schöne Betheuerung beherrscht, daß ihm sein Wintermärchen das unschäzbare Pfand seines göttlichen Dichterberufes gewesen („O, a *Cherubim!*" u. s. w.) liefert ein kleiner, aber desto interessanterer Zug der pathetischen Erzählung von der Aussezung. In Greenes Pandosto heißt es: „it" — das für unecht gehaltene Kind — „should be put in the boat" — vorher „cock-boat" — „*having neither sail nor rudder to guid it, and so to be carried in the midst of the sea, and there left to the winds and waves*" u. s. w. Im genausten Anschluß hieran aber sagt Prospero:

„In few, they hurried us aboard a bark,
Bore us some leagues to sea; where they prepar'd
A rotten carcass of a butt [1]), not rigg'd,
Nor tackle, sail, nor mast; the very rats
Instinctively had quit it: *there they hoist us,*
To cry to the sea that roar'd to us; to sigh
To the winds, whose pity, sighing back again,
Did us but loving wrong".

Wie in diesem Theile von Prosperos Erzählung, so bergen sich auch in dem Umstande, daß der Zauberer zum Herzoge von Mailand gemacht wird, zweifellos wirklich historische Thatsachen. Prosperos nachdrückliche Worte:

„Twelve year since, Miranda, twelve year since,
Thy father was the Duke of Milan, and
A prince of power",

gehn ganz zweifellos auf den Sommernachtstraum. Das macht schon die darin enthaltene, so stark betonte Zeitangabe zur Gewißheit. Wir haben uns jezt vollkommene Sicherheit dafür verschafft, daß dies Stück 1595 auf die Bühne gebracht ist [2]); mit dem Tempest ist das

---

1) Daß butt der edit. princ., nicht Rowes heute allgemein adoptirtes „boat" die richtige Lesart ist, beweist Jonsons Volpone. Vrgl. Sh. d. Kpfr., II. 428, n. 4 Shakespeare hat bei dem carcass of a butt die Hahnreischaft, ein beliebtes Ziel (butt) der damaligen dramatischen Wizbolde, mit vor Augen gehabt.

2) In der oben von Delius erwähnten Epigrammensammlung von Weever wird in dem (von Delius a. a. O., Beilage 36) mitgeteilten Epigramm „Ad Gulielmum Shakespeare" der Romeo,

Digitized by Google

1606 [1]) geschehn; das „since 12 years" weist somit auf 1595 hin [2]). Und durch alle Nebenumstände (namentlich durch Mirandas vorhergehendes „rather like a dream" und Prosperos nachfolgendes „thy mother was a piece of virtue") hat Shakespeare ms. Es. dafür gesorgt, diesen chronologischen Fingerzeig noch verständlicher zu machen. Der ganze Zusammenhang des Dialogs aber läßt sich nicht anders verstehn, als daß angedeutet werden soll, die hehre stattliche Miranda habe sich aus jenem unschuldigen Säugling entwickelt, nachdem der Sommernachtstraum die Prosperoinsel für sie erobert habe [3]).

Es ist selbstverständlich, daß wenn der Dichter in solcher Weise eine wirklich historische Basis für seinen Zauberbau nimmt, auch in den übrigen Theilen des Baues dies historische Element widerkehren muß. Und das ist wirklich beim Tempest der Fall; und weil dem so ist, deshalb ist der Tempest im Stande, die Mittel zu dem versprochenen Beweise zu liefern.

Caliban ist nicht weniger ein aus realem historischen Stoffe geformtes Phantasiebild wie Miranda; und Calibans

---

nicht aber der Sommernachtstraum erwähnt. Dieselbe ist, wie bemerkt, erst 1599 gedruckt, aber Halliwell will sie bereits vom Jahre 1596 datiren, wie ich ebenfalls schon bemerkt habe. Wäre das richtig, so ließe sich die Uebergehung des Sommernachtstraums schlechterdings nicht begreifen. Da indeß Halliwell auch sonst sich nicht eben als scharfer Kritiker auf chronologischem Gebiete ausgewiesen, so möchte ich — a priori — auch diese Datirung von ihm anzweifeln. Ist die Epigrammensammlung erst 1599 entstanden, so begreift sich die Uebergehung des Sommernachtstraums sehr einfach. Derselbe ist nach 1595 schwerlich mehr viel auf die Bühne gebracht, während der Romeo nachweislich 1597 noch ein Bühnenstück gewesen. Vrgl. Sh. d. Kpfr., IV. 776. Daß Meres (1598) den Sommernachtstraum erwähnt, ist bekannt; daraus aber folgt nichts für Weever.

1) Vrgl. Sh. d. Kpfr., II. 438 ff.

2) Nicht etwa auf 1594; das wären 13 Jahre.

3) Es ist genau zu beachten, daß Prospero die Miranda vorher fragt, ob sie sich entsinne, wie sie auf die Insel gekommen? und erst, da Miranda dies verneint, mit den obigen Worten hervorbricht. Miranda hat im poetischen Zauberschlafe gelegen, als Prospero die Insel betrat; sie ist daher dem Gebiete der geschichtlichen Realität entrißen gewesen.

Digitized by Google

— mit größter Sorgfalt — von Prospero I. 2 vorgetragener Stammbaum ist nicht weniger eine reale historische Allegorie wie die Erzählung Prosperos von seiner Thronentsezung u. s. w. Calibans Mutter Sycorax — d. h. Aechz- oder Krächzrabe (aus sigh und corax gebildet) ist die Verkörperung jener Maskenallegorie, deren wohlthätige Zauberkünste Shakespeare aus dem Midas, der Mutter Bumby, der Didotragödie, Sommers l. W. u. s. w. kannte. Die Herkunft derselben, ihre Verbannung aus Algier, d. h. aus Tunis oder Karthago, und ihre Deportation auf die Prosperoinsel, welche zu dem heimtückischen Zwecke bewirkt worden, damit sie dort die graunvollste Schwarzkünstelei verübe, weisen auf Thom. Nash mit seiner Didotragödie als den eigentlichen Rädelsführer von Shakespeares Widersachern hin. Aber die alte Hexe ist „with age and envy" „grown into a hoop"; es ist aus ihr jene widerliche Hexe geworden, deren blaue Augenränder („blue-eyed") ihre Verbuhltheit verrathen, und deren schwarze Künste eben jene Geifer- und Verleumdungsstücke gegen Shakespeare erzeugt haben. Dieser Mutter Sproß ist Caliban, der gegen Prospero die Zauberinsel vindiciren will. Dieser leztere Zug weist auf Jonson und seine tendenzmäßig schmähsüchtigen Ausfälle auf Shakespeare hin. Daß Jonson in der That auch den Caliban als ihm gewidmet betrachtet hat, dafür habe ich (Sh. d. Kpfr. II. 403 ff.) die unwidersprechlichsten Beweise aus dem Volpone beigebracht; es spricht ferner die unleugbare historische Thatsache dafür, daß Jonson in seiner Polemik gegen Shakespeare sich formel wie materiel als Erbe der Lyly und Nash gerirt — eine Thatsache, für die ich schon mancherlei Anzeichen beigebracht habe, die aber später aus Jonsons Every Man out of his humour noch besonders nachgewiesen werden soll; und es spricht endlich auch dafür der der Geschichte streng nachgebildete Theil von Shakespeares Allegorie, wonach Sycorax und Caliban noch eine Zeit lang zusammen neben Prospero auf der Zauberinsel existirt haben; denn Jonson ist noch Augenzeuge der lezten Kämpfe Shakespeares gegen die lyly-nashsche Clique gewesen, und hat sein Haupt erst einige Zeit später gegen den großen Dramatiker erhoben, nachdem dieser durch die lezte Bearbeitung von Love's

Digitized by Google

Labours lost und vor allem die Lustigen Weiber der Sycorax das Lebenslicht vollständig ausgeblasen hatte.

Unterliegt es hiernach — wenigstens nach meiner ehrlichen Ueberzeugung — nicht dem geringsten Zweifel, daß Caliban die phantastische — beiläufig bemerkt, aller Wahrscheinlichkeit nach ganz speciel durch die Figur des Volpone veranlaßte [1]) — Verkörperung von Ben Jonsons rabulistisch geifernder Satire ist, namentlich soweit sie sich gegen den großen Dramatiker, seine Kunstschöpfungen und die Grundgeseze seiner Kunst richtet, so ist grade diese Figur geeignet, uns einigen Aufschluß über die Frage zu geben, die uns hier beschäftigt.

Shakespeare legt bekanntlich, I. 2, dem Prospero gegen Caliban die folgenden Worte in den Mund:

„Abhorred slave,
Which any print of goodness [2]) wilt not take,

1) Wie ich, Sh. d. Kpfr., II. 438 ff., gezeigt habe, ist der Volpone von 1607 eine Umarbeitung desjenigen von 1605, und sind namentlich erst in den ersteren die den Shakespeare und seine Miranda persiflirenden Figuren des Politic Would-be und seiner Gemahlin, sowie die eigne Maske Jonsons, Mr. Peregrine, eingefügt. Obwohl nun Jonson — nach Gifford — von seinen Widersachern, also wohl von Decker und Marston, beschuldigt ist, im Volpone einen eigenen „Freund" von ihm, einen Kaufmann Stutton, abconterfeit zu haben — eine Beschuldigung, die nach Gifford keine Wahrscheinlichkeit hat — so möchte ich doch die Vermuthung wagen, daß bereits der ältere Volpone direct gegen Shakespeare gerichtet gewesen ist. Der Krankheit simulirende Volpone scheint ursprünglich Shakespeares Maske gewesen zu sein, dessen Erbe Mosca, d. h. Jonsons sich von allem Unrath nährende Satire, ist. Im Gegensaz zu diesem Mosca (Fliege) ist ganz sichtlich Shakespeares Ariel entworfen, dessen (antijonsonsches) Lied: „Where the bee sucks, there suck I" u. s. w. (vrgl. Sh. d. Kpfr., II. 345 ff., n. 2) sogar an den Namen „Fliege" anzuknüpfen scheint. Dieser Zusammenhang mit dem Volpone von 1605 erklärt ms. Es. auch erst vollkommen, wie Shakespeare dazu gekommen ist, seinem Abschiedsstücke, dem Tempest (vgl. Sh. d. Kpfr., II. 339—55), just denjenigen historischen Gehalt zu geben, den es hat; auf alle Fälle ist aber kein Wunder, daß Shakespeare Jonsons Satire zum Caliban machte, wenn Ben sich erdreistet haben sollte, den Dichterheros in der unwürdigen Maske eines Volpone zu verhöhnen.

2) Alex. Dyce macht daraus „godness", was entschieden

Digitized by Google

Being capable of all ill! *I pitied thee,*
Took pains to make thee speak, taught thee each hour
One thing or other: *when thou didst not, savage,*
Know thine own meaning [1]), but wouldst gabble like
A thing most brutish, I endow'd thy purposes
With words that made them known. But thy vile race,

---

falsch ist. Jonson war in seiner Satire höchst boshaft; daher goodness = Gutmüthigkeit, bonhomie.

1) Die Worte haben den Erklärern Schwierigkeiten gemacht, so daß Capell das „know" in „show" umgewandelt. Nach Alex. Schmidt, Sh. Lex., s. v. to know, Nr. 1, wäre diese Emendation freilich völlig unnöthig, denn er erklärt to know hier für gleichbedeutend mit to show; das dürfte indeß ebenso verfehlt sein wie Capells willkürliche Aenderung, die auch keinen Anklang bei den englischen und deutschen Herausgebern gefunden, ja von Schmidt a. a. O. nicht einmal erwähnt wird. Schlegel übersezt: „Da du Wilder selbst nicht wußtest, was du wolltest", und darauf kommt auch wohl Bendas: „Als du Wilder selbst dich nicht verstandst" hinaus; jedoch ist es möglich, daß Benda die Worte auch so verstanden wie Delius: „Du äußertest dich in einer Weise, daß du dich selber nicht verstandest." So kann Shakespeare die Sache unmöglich gemeint haben, weil sie dann eine bare Unmöglichkeit wäre; aber auch Schlegel hat ms. Es. das Rechte nicht getroffen. Ich verstehe: Da du Wilder noch nichts davon wußtest, daß du eine eigene Ansicht haben könntest, sondern noch schnattertest wie ein höchst ungebildetes (brutish) Ding, habe ich dich mit Worten ausgestattet, so daß du kund geben konntest, was — jezt — deine Pläne sind. So wie ich die Sache auffaße, enthalten die Worte einen Rückblick auf eine Zeit, wo Jonson noch nicht den eigensinnigen Krittler spielen konnte, weil er noch nicht gelernt hatte, die Sprache frei und mit künstlerischer Sicherheit zu handhaben. — Wie mir scheint ist Shakespeares Ausdruck durch Horat., Ars poet. v. 75 f. veranlaßt:

> Versibus impariter junctis querimonia primum,
> Post etiam inclusa est *voti sententia compos.*

Irre ich hierin nicht, so haben wir damit den urkundlichen Beweis nicht nur von Shakespeares eigenen theoretischen Studien, sondern auch von der scharfen Controle, die er über seine Gegner ausübte; denn sicher hat er die Ars poetica, auf die ihn ja schon früher seine Kämpfe mit Nash haben führen müßen, später einem ganz besonderen Studium unterzogen, um die Fundamente von Jonsons angeblicher Theorie kennen zu lernen.

Digitized by Google

Though thou didst learn, had that in't which good natures
Could not abide to be with; therefore wast thou
Deservedly confin'd into this rock,
Who hadst deserv'd more than a prison."

Die Worte: „I pitied thee, took pains to make thee speak" laßen sich unmöglich so verstehen, daß Ben Jonson sich selbständig an Shakespeares Vorbild gebildet; denn sonst wäre es eine reine Anmaßung Shakespeares, sich ein specielles Verdienst un ihn beizulegen; wir müßen vielmehr unbedingt voraussezen, daß der große Dramatiker, der auf alle Fälle auch auf nicht künstlerischem Gebiete ein außergewöhnlich umsichtiger Mann gewesen, dem Jonson behilflich gewesen, in die Künstlercarrière hineinzukommen, und sich zu diesem Behufe auszubilden. Solche Voraussezung erklärt auch erst vollkommen den schweren persönlichen Zorn, welchen der Tempest gegen Jonson athmet, indem er den Caliban darstellt wie die erfrorne Schlange, die der Bauer an seinem Busen wärmte; solche Voraussezung ferner wird mitnichten ausgeschloßen durch die von Gifford gegen Rowe eingewandten Thatsachen; und solche Voraussezung endlich wird insofern durch Rowes Anekdote bestätigt, als sie dieselbe Anekdote sein läßt, in der doch immerhin ein Kern von Wahrheit steckt. Ich glaube demnach, ohne uns leichtsinniger Kritiklosigkeit schuldig zu machen, dürfen wir annehmen, daß zwar nicht, wie die herrschende Meinung ist, beständig zwischen Shakespeare und Jonson ein gutes gesellschaftliches Verhältniß obgewaltet, und noch weniger, daß grade erst in späterer Zeit — resp. seit 1603 — ein solches Verhältniß zwischen beiden entstanden, wie Gifford glaubt — beide Ansichten sind ja mit dem Tempest und Volpone ganz unvereinbar — wohl aber, daß anfänglich beide in vollkommen gutem Einvernehmen gestanden.

Wie ist es nun gekommen, daß dieses Verhältniß später sich so ungünstig gestaltet hat? Vor allem — eine Frage, die schon oben aufgeworfen wurde — ist anzunehmen, daß irgend eine besondere, äußerliche Ursache bei dem — sagen wir — Bruche der beiden Dichter mitgewirkt hat? Ich glaube in der That, dem ist so, und will in Kürze meine Gründe dafür aufdecken, auf die Gefahr hin vom Leser vorläufig mißdeutet zu werden.

Digitized by Google

Am Schluße dieser Abhandlung werde ich zeigen, daß Shakespeares Was ihr wollt in einem ähnlichen Verhältniße zu Jonsons Every Man *out* of his Humour steht, wie der Tempest zum Volpone, nur daß hier Shakespeare der Umarbeitende gewesen, während Jonsons Stück unverändert geblieben ist. Bei der Besprechung des gegenseitigen Verhältnißes jener beiden Dramen wird sich auch zeigen, daß starker Grund zu der Vermuthung vorhanden ist, daß Shakespeare die Figur des Malvolio, der mit wenig Fug bisher als Verkörperung der puritanischen Engherzigkeit gehalten worden, entweder, und zwar aus Rücksicht auf Ben Jonsons maßlose Eigenliebe und Eitelkeit, ganz neu hinzugefügt, oder — was mir beiweitem nicht so wahrscheinlich — aus gleicher Rücksicht einigermaßen modificirt hat. Jedenfalls — ich werde gleich sagen, weshalb — ist anzunehmen, daß die Scene (II. 5), wo Malvolio durch seine gewaltthätige Interpretation des vermeintlichen Briefes der Olivia herausbringt, daß derselbe an ihn gerichtet sei, durch Jonsons krause Streiche mit veranlaßt, eine wirkliche poetische Satire auf ähnliche Leistungen Jonsons ist. Ich sage bestimmt, dies ist anzunehmen, und zwar aus folgenden Gründen. Das erste Aergerniß scheint Nyms unaufhörlich widerkehrendes „humour" in den Lustig. Weibern gegeben zu haben. Every Man *in* his Humour muß nämlich schon existirt haben, als Shakespeare diese Komödie auf die Bühne gebracht hat; und unter diesen Umständen war es für einen Jonson eine selbstverständliche Sache, daß Nyms Redeweise ihn persiflire. Jonson hat zwar zunächst noch nicht für oportun gehalten, sich an Shakespeare zu rächen, gleichwohl deutet eine gewiße Passage im Vorspiel zu Every Man *out* of his Humour, sowie jenes Stückes selbst diese Mißethat Shakespeares an, und kann es auch sehr wohl sein, daß die von mir an der sofort zu bezeichnenden Stelle in meinem Shakespeare der Kämpfer aufgedeckte Art, wie Jonson Shakespeares Falstaff und Slender in seiner 2. Bearbeitung von Every Man *in* his Hnmour behandelt hat, mit dem Aerger über Nyms Humorsprache in ursächlichem Zusammenhange steht. Dazu kam aber noch folgendes zweite Aergerniß. Bereits Sh. d. Kpfr. II 381 ff., N. 1, habe ich darauf aufmerksam gemacht, mit welcher Nichtachtung des Autorrechts

Digitized by Google

Jonson sich shakespearesche Figuren angeeignet, indem ich u. a. ausgeführt:

„Prospero erzählt I. 2 der Miranda u. a:

Being once perfected (scil. Antonio als der von Prospero selbst eingesezte Stellvertreter des Herzogs von Mailand), how to grant suits,
How to deny them, who to advance, and who
To trash for overtopping, *new created*
The creatures that were mine, I say, or chang'd them,
Or else new form'd them u.s.w.

Diese Worte charakterisiren so genau Jonsons Manier, sich der shakespeareschen Erfindungen zu bemächtigen, daß nicht entfernt daran zu zweifeln, sie gehn eben auf Jonsons Art, sich die shakespeareschen Erfindungen anzueignen; und daß die besprochene antimaskische Scene eine antimaskische Illustration dieser Worte Prosperos sind; eine Illustration, die zugleich die innerste Berechtigung von Jonsons Antagonismus gegen Shakespeare mit vernichtender Sonnenklarheit beleuchtet. Schon Elze hat constatirt, daß Jonson es mit Shakespeares Erfinderrechte nichts weniger, als genau genommen (Abhandlungen S. 250); ich möchte indeß hier auf dasjenige Stück speciel aufmerksam machen, das nach Elzes Zeugniß sein „„berühmtestes“ “ ist, nämlich auf Every Man in his Humour. Der Titel ist schon shakespearesche Nachbildung (What you will); dem shakespeareschen Was ihr wollt ist denn auch die Figur des Mister Stephen, sowie ein großer Theil der Situationen in Kiteleys Hause entlehnt. Kiteley selbst ist eine Nachbildung des Ford aus den Lustigen Weibern; Bobadil, bekanntlich der Name eines alten Bramarbas, der sich im englischen Theater vor dem Mob zu spreizen pflegte, Bobadil ist Nachbildung Falstaffs, dessen bekanntes: So lag ich, und so führt ich meine Klinge, zu mehreren längeren Scenen breit getreten ist; Frau Ford und Frau Page sind benuzt, Frau Hurtig, die Wirthin von Eastcheap in das Ehegespons eines Wasserträgers — ominöser Name! — Cob verwandelt u. s. w.“ [1]).

1) Das Folgende betreffend die Benuzung des Othello bei Jonsons Komödie (1598) nehme ich als zu vorschnell geurtheilt

Digitized by Google

Was ich in der vorstehenden Passage von der Benuzung von Shakespeares Was ihr wollt bei Jonsons Every Man *in* his Humour gesagt habe, scheint mir gegenwärtig ein Irrthum, der mit der Chronologie von Shakespeares Komödie unvereinbar ist; vollkommen richtig dagegen ist, was ich über die Benuzung der Lust. Weiber bei Jonsons Komödie, und in der Fortsezung der Anmerkung über die charakteristische Art dieser Benuzung gesagt habe. Wahrscheinlich sehr bald nach Every Man *in* his Humour erschien nun aber Shakespeares Was ihr wollt in der ersten Bearbeitung, worin der von Jonson mißhandelte Falstaff (in der Person des Junker Tobias) und Slender (in der Person des Junker Andreas von Bleichenwange) nicht bloß in ihre alten Rechte eingesezt waren, sondern auch in einer Weise, die dem Widererwachen von Shakespeares menschenfreundlichem Humor am vollständigsten entsprach. Das betrachtete oder wenigstens behandelte Ben Jonson wie eine ihm persönlich zugefügte Kränkung, und schrieb deshalb sein Every Man *out* of his Humour, dessen Hauptendenz ist, den Junker Andreas in Was ihr wollt als einen bloßen Schablonenarren ohne allen wahrhaft satirischen Beisaz in grämlichster Weise zu befehden.

Ben Jonson hat wahrscheinlich weder das erste noch auch das zweite Mal irgend welche Veranlaßung gehabt, Shakespeares Wiz und Humor mit seiner werthen Person in irgend welchen Zusammenhang zu bringen, wenigstens darf es als ausgemacht betrachtet werden, daß Malvolios geckenhafte Interpretation des Vexirbriefes und die derbe Züchtigung, die er sich dadurch zuzieht, eine Lehre ist, welche gleichzeitig dem Ben Jonson eben wegen seiner vordringlichen Auslegungskünste als Privatissimum gelesen wird. Mit Every Man *out* of his Humour also ist der Streit ausgebrochen.

Für diese Herleitung des Streites spricht auch ein äußerlicher Umstand, den ich hier nicht unerwähnt laßen möchte. Der Volpone enthält eine von mir Sh. d. Kpfr., II.

---

zurück; ich habe mich überzeugt, daß man grade Scenen wie die dort besprochene sehr wohl dem Jonson zutrauen darf.

Digitized by Google

448 f., besprochene Stelle, wonach der Streit „some six years“ gewährt hat. Nun ist die Komödie Every Man *out* of his Humour 1599 auf die Bühne gebracht, der Volpone zum ersten Male 1605 (K. Elze, Abhandlgn., S. 233), das sind 6 Jahr, nimmt man noch dazu das folgende Jahr 1606, wo der Tempest erschien, und das Jahr 1607, wo die zweite Bearbeitung des Volpone auf die Bühne gebracht wurde, so erklären sich jene „*some* six years“ außerordentlich einfach [1]).

---

1) Gifford sagt (Mem. S. 18): „He“ — Jonson — „treats“ — scil. im Poetaster — „their“ — der Schauspieler — „clamours . . . with supreme contempt, and only regrets the hostility of „„some better natures““, whom they had drawn over to their side and induced to „„run in the same vile line with themselves““. By „„better natures““ the commentators assure us that Shakespeare was meant; and Mr. Malone quotes the passage in more than one place to evidence the „„malignity““ of Jonson, as if it were a crime in him to be unjustly calumniated!“ — Eine Wendung ohne alle Logik. — „I trust that Jonson was not exhibited in a ridiculous light at the Blackfriars; and in any case, it is quite certain that the players on whom he retorts were to be found in the companies of the Swan, the Hope, the Fortune, and other houses situated on the river, or, as he expresses himself: „„on the other side of the Tiber““. It would not redound greatly to the honour of Shakespeare's humanity, if he should be found to have used his „„weight and credit in the scene““ to depress a young writer“ — der Poetaster ist 1601 auf die Bühne gebracht! — „dependent on it for subsistence.“ Das ist eine Probe, wie Gifford sich in der Frage betreffend Jonsons Streit mit Shakespeare verhält. Nur keine Sachuntersuchung! allgemeine Raisonnements reichen hier aus. Doch dies beiher. Ms. Es. kann es keinem Zweifel unterliegen, daß unter den „better natures“ allerdings kein anderer gemeint ist wie Shakespeare, oder wenigstens dieser vornehmlich. Jonsons Klage bezieht sich — das läßt sich aus später darzulegenden Gründen ziemlich sicher annehmen — auf die erste Bearbeitung von Was ihr wollt, worin wohl bereits dem Narren einige Seitenhiebe auf Ben Jonson in den Mund gelegt gewesen sein mögen. Angesichts dieser Thatsache aber muß ich behaupten, daß es keine schärfere Verurtheilung der absoluten Zweckwidrigkeit von Jonsons herausforderndem Auftreten geben kann, wie Giffords Vertheidigung.

Digitized by Google

So entscheidend aber auch Was ihr wollt für den Ausbruch des Streits gewesen sein mag, es würde dennoch sehr fehl gegangen sein, wollte man die ganze Fehde auf diesen einzelnen Anlaß zurückführen; er hat offenbar nur das längst in Jonsons Herzen glimmende Feuer auflodern laßen, und würde sonst nicht im Stande gewesen sein, beide Dichter so zu entzweien, wie er gethan. Der wahre Urgrund des ganzen Streites ist folglich in jenem inneren Feuer zu suchen; und das ist entzündet durch gewiße psychische Eigenschaften Jonsons, die wir jezt einen Augenblick in Betracht ziehen müßen.

Abgesehen von der Bitterkeit und Bißigkeit Jonsons, die selbst Gifford zugiebt, und aus seiner unglücklichen Kindheit wie aus seinem verkümmerten, ziellosen Jünglingsalter, muthmaßlich mit Recht, erklärt, kommen meiner völlig vorurtheilsfreien, absolut unparteiischen Auffaßung nach vor allem drei Charakter- und Temperamentseigenschaften in Rechnung, die ihn nothwendig freiwillig oder gezwungen von Shakespeare abwenden mußten. Die erste dieser Eigenschaften ist, daß Ben Jonson keine aufrichtige Wahrheitsliebe besaß. Diese Beschuldigung bedarf für niemand eines weiteren Nachweises, der Jonsons Angriffe auf Shakespeare genau erkannt hat. Ich kann mich schon jezt auf meine Nachweisungen betreffend den Volpone berufen, um behaupten zu können, daß diese Angriffe großen Theils sehr unwürdig sind und auf bewußter, also rabulistischer Verdrehung der Wahrheit beruhen; es wird sich aber ferner zeigen, daß gleich sein erstes Kampfstück, Every Man *out* of his Humour in hohem Grade just an diesen Fehlern leidet. Aber ich will mich hier lediglich an die Unwürdigkeit der Angriffe halten. Wie ist es möglich, daß ein Mann, der sich solche Angriffe gegen jemanden erlaubt hat, später, nachdem der Angegriffene sein irdisches Leben beschloßen, über dessen hohen Dichterberuf und dichterische Leistungen ein solches Zeugniß öffentlich ablegt, wie Ben Jonson in seiner Elegie auf den Schwan vom Avon gethan? Ein Mal — das unterligt keinem Zweifel — ist hier ganz entschieden gelogen, wenn nicht beide Male; denn es mag mir einer sagen was er will, die Elegie so wenig wie irgend ein anderes Gedicht Jonsons macht auf mich den Eindruck, daß

Digitized by Google

sie aus dem Herzen geflossen; hier wie sonst habe ich den unerquicklichen Eindruck, daß Jonson sich die Dinge zurecht legt wie er sie grade gebraucht. Wie ganz anders herzlich sonor klingen die beiden Elegien Göthes auf Schiller! Aber ferner, derselbe Jonson, der den lebenden Shakespeare unbedenklich auf alle Weise chicanirt hat, erklärt ebenso unbedenklich nach dessen Tode in dem für die Oeffentlichkeit bestimmtem „Timber or Discoveries made upon men and matters", s. v. „De Shakespeare nostrat.": „I remember, the players have often mentioned it as an honour to Shakespeare, that in his writing — whatever he penned — he never blotted out a line. My answer has been: Would he had blotted out a thousand" — nämlich alle gegen Ben gerichteten! — „Which they thought a malecontent speech. I had not told posterity this, but for their ignorance (!), who chose that circumstance to commend *their* friend by, wherein he most faulted; and *to justify my own candour*; for *I loved the man, and do honour his memory, on this side idolatry*[1]), *as much as any. He was, indeed, honest, and of an open and free nature*, had an excellent phantasy, brave notions, and gentle expressions; wherein he flowed with that facility, that sometimes it was necessary he should be stopped." — Mit dieser Unwahrheit, die mit der erstaunlichen Energie Shakespeares im Maßhalten absolut unvereinbar ist, will Jonson nur seine obige, aus purer Eigenliebe hervorgegangene Bekrittelung verschleiern, — „Suffaminandus erat, as Augustus says to Haterius[2]). His wit was in his own power" — das hat der gute Ben oft genug erfahren! — „would the rule had

1) Die Worte sind nicht eben klar. Man kann verstehn: diesseits der Abgötterei, d. h. ohne Abgötterei; die gesuchte Ausdrucksweise soll indeß offenbar sagen, daß die Schauspieler, oder eigentlich ganz England, den großen Dramatiker zu ihrem, resp. seinem Gözen erhoben. Ich möchte darin einen Beweis sehen, wie unerschütterlich Shakespeares Nachruhm war, und welchen Stachel auch über diesen Jonson noch fühlte. Ja wenn ihm der Nachruhm gegolten hätte!

2) Diese Schulweisheit ist hier nicht ohne Absicht angebracht, so wenig sie auch am Plaze ist; sie giebt der Sache ein gelehrteres, kritischeres Ansehen.

Digitized by Google

been so too". — Ein sinnwidriger Zusaz der Eitelkeit. Das, was Jonson in Wahrheit wünscht, ist, daß Shakespeare seinen Wiz grade gegen ihn nicht gebraucht hätte. „Many times he fell into those things, could not escape laughter; as when he said in the person of Caesar, one speaking to him: „„Caesar, thou doest no wrong"", he replied: „„Caesar did never wrong but with just cause[1])"", and such like, which were ridiculous. But he redeemed his vices with his virtues. *There was ever more in him to be praised than to be pardoned.*" Mir scheint unverkennbar, daß Jonson diese Discovery lediglich zu dem Zwecke geschrieben, um sich vor der öffentlichen Meinung wegen seines Verhaltens gegen Shakespeare gewißermaßen zu entschuldigen. Um nun auf seine Seite einiges Recht zu ziehen, knüpft er an jenes Lob an, das die Schauspieler dem großen Dramatiker nachrühmen, und sucht daraus um so mehr einen Tadel herauszudrechseln, als ihm — wie gesagt — gar manche Zeile Shakespeares persönliches Mißbehagen bereitet hatte. Zu welchem Zeugniß über Shakespeares Character sieht er sich aber angesichts des öffentlich hinlänglich bekannten, unantastbaren Wandels des großen Mannes gezwungen, im Vergleich mit den kleinlichen Verdächtigungen seiner Dramen!

Es ließen sich noch manche urkundliche Belege dafür beibringen, daß Jonson die Wahrheit lange so hoch nicht

1) Daß Jonson seinen Catilina (1611) als Concurrenzstück zu Shakespeares Römerdramen geschrieben hatte, laßen die Vorreden zu demselben ahnen. Jonson muß sich nämlich eingebildet haben, der shakespeareschen Manier, den Plutarch bei den Reden u. s w. im Coriolan u. s. w. zu benuzen, ein großartiges Paroli gebogen zu haben, indem er IV. 2 bei einer langathmigen Rede Ciceros die berühmte 1. Rede gegen Catilina benuzt hatte. Da das Stück — seinem eigenen (!) Geständniße nach Fiasco gemacht hatte, so mag dies wider einiges Aergerniß in seinem Gemüthe erregt haben. Daher vermuthlich der Ausfall an dieser ganz ungeeigneten Stelle. Unter den obwaltenden Umständen ist mir aber sehr merkwürdig gewesen, daß Dryden in seinem Prologe zu Davenants Bearbeitung des Tempest und ferner in seinem Prologe zu seiner eigenen Bearbeitung des Julius Caesar Jonsons Verhältniß zu Shakespeare bespricht. (Elze, W. Sh., S. 176). Leider kenne ich beide Prologe nicht.

Digitized by Google

geachtet, wie es dem Manne geziemt; indeß ich will nur noch eins beibringen, worin Jonsons Unaufrichtigkeit in offenbare Heuchelei — ein Gebrechen, dem jeder nicht vollkommen taktfeste Mensch verfällt — ausartet, und das nicht bloß an und für sich höchst sprechend ist, sondern mir auch im weiteren Fortgange dieser Untersuchung Gelegenheit geben wird, meine Erörterungen über die Abfaßungszeit und die doppelte Bearbeitung des Volpone (Sh. d. Kpfr. II. 438 ff.) in einzelnen Punkten zu vervollständigen. Jonson sagt in der langen Dedicationsschrift, womit er den Volpone von 1607 den beiden Universitäten von Oxford und Cambridge zueignet u. a.:

„It is certain, . . . that the too much licence of poetasters [1]) in this time, has much deformed their mistress; that, every day, their manyfold and manifest ignorance does stick unnatural reproaches on her; but for their petulancy, it were an act of the greatest injustice, either to let the learned suffer [2]), or so divine a skill . . . to fall under the least contempt. For, if men will impartially, and not asquint, look toward the offices and functions of a poet, they will easily conclude to themselves the impossibility of any man's being the good poet, without first being a good man." — Das sollte namentlich der Satiriker par profession niemals vergeßen. — „He that is said to be able to inform young men to all good discipline [3]), inflame grown

---

1) Man beachte diesen Standpunkt. Der Spanier Cervantes, von dem ich übrigens (Sh. d. Kpfr. II. 429, N. 1) — widerum zu voreilig — behauptet habe, der erst 1615 erschienene 2. Theil seines Don Quixote habe die dort besprochene Situation des Volpone beeinflußt, äußert wohl solche Gedanken; aber ein Engländer sollte sich dessen schämen. Wie anders geht Shakespeare der „too much licence" zu Leibe! Das ist das musterhafte Beispiel des wahrhaft freien, weil in sich moralisch geordneten und regirten Mannes.

2) Daß bei diesen Leuten doch ewig diese Brotschreie widerkehren!

3) Vergl. hierzu und zu dem Folgenden Horatius, Ep. ad Pisones (ars poet.), Epp. II. 3, 161—184. Die Wendung, die Jonson hier der Sache giebt, ist aber charakteristisch; der Dichter wird förmlich zum „Erzieher" gemacht, während doch

Digitized by Google

men to all great virtues, keep old men in their best and supreme state or as they decline to childhood, recover them to their strength [1]), that comes forth the interpreter and arbiter of nature [2]), a teacher of things divine no less than human, a master in manners; and can alone, or with a few, effect the business of mankind; this, I take him, is no subject for pride and ignorance to exercice their rhetoric railing upon.

But it will be here hastily answered, that the writers of these days are other things; that not only their manners, but their natures are inverted, and nothing remaining with them of the dignity of poet, but the abused name which every scribe usurps; that now, especially in dramatic, or, as they term it, stage-poetry, nothing but ribaldry, profanation, blasphemie, all licence of offence to God and men is practiced. I dare not deny a great part of this, . . . but that *all* are embarked in this bold adventure for hell, is a most miserable thought, and uttered, a most miserable slander. *For my particular*" — und weiter existirt für Jonson nichts — „*I can, and from a most clean conscience, affirm that I have ever trembled to think towards the last performance, have loathed the use of such foul and unwashed bawdry* [3]), *as is now made the fool of the scene;* and however I cannot escape from some the imputation of

---

vernünftiger Weise nur von einem unwillkürlichen Einfluß der Kunst gesprochen werden kann, den sie mit dem gesammten öffentlichen Volksleben theilt. Auch der Gedanke, daß man ein guter Mensch sein müße, um guter Dichter zu sein, ist nicht Jonsons geistiges Eigenthum, sondern dem Horaz entlehnt.

1) Den Dichter möchte ich kennen lernen, der das fertig bringt! So geht es, wenn man fremde Ansichten breit tritt, um sie für eigne Weisheit ausgeben zu können.

2) Bloße Paraphrase von Horaz a. a. O. v. 108—111, die ich den Leser dringend bitte, zu vergleichen. Auch das Folgende ist horazischer Borg.

3) Ich werde alsbald Einiges zur Würdigung dieser Worte voller Selbstbetrugs sagen, bitte aber dringend den Leser sich aus dem Volpone selbst zu überzeugen, wie viel Berechtigung Jonson hat, einen solchen Pharisäerton anzuschlagen.

Digitized by Google

sharpness, but that they will say, I have taken a pride, or lust to be bitter, and not my youngest infant but has come in the world *with all his teeth*; I would ask of these supercilious politics, what nation, society or general ordre, or state, I have provoked? *What public person? Whether I have not in all these preserved their dignity, as my own person, safe?* My works are read, allowed; . . . look into them, what broad reproof have I used? *Where have I been particular? where personel?*[1]) *except to a mimic*, cheater, bawd or buffoon, *creatures for their insolencies, worth to be taxed.* . . . I know that nothing can be innocently writ or carried, but may be obnoxious to conclusion, *murry, whilst I bear my innocence, I fear it not.* Application is now grown a trade, and there are that profess to have a key for deciphering of every thing; but *let wise and noble persons take heed, how they be too credulous, or give leave to those invading interpeters to be overfamiliar with their fames, who cunningly, and often, utter their own virulent malice, under other men's simplest meanings.* As for those that will . . . make themselves a name with the multitude, or, to draw their rude and beastly claps, care not whose living faces they intrench with their petulant styles, may they do it without a rival, for me! *I chose rather to live graved in obscurity, than share with them in so preposterous a fame.*"

Das Endziel dieser langen und leidenschaftlichen Auseinandersezung ist, die satirische Methode Jonsons, der das „prodesse" des Horaz aus dem Grunde begriffen zu haben glaubt, aber leider für andere Theile der Ars poetica absolut kein Verständniß zeigt[2]), mit horazischer Weisheit zu rechtfertigen, und dann den Einwurf von sich abzuwenden, als ob er tendenzmäßig und ohne sachlichen Grund persönlich beleidigend werde. Der leztere Theil von Jon-

---

1) Geht auf Stutton, wird uns aber sogleich beschäftigen.
2) Namentlich sind ihm v. 99 f.:
Non satis est, pulchra esse poemata; *dulcia* sunto
Et, quocunque volent, *animum auditoris agunto*,
stets ein Buch mit sieben Siegeln geblieben.

Digitized by Google

sons Auseinandersezungen ist es hauptsächlich, der hier in Betracht kommt. Der Leser mag meine Nachweisungen betreffend die persönlichen Beziehungen der Satire des Volpone von 1607 zu Shakespeare, namentlich aber des Umstandes, daß „Knight" Politic Would-be das karrikirte Portrait Shakespeares und dessen afterweise Gattin die Karrikatur der Miranda ist, mit noch so skeptisch zweifelndem Auge durchforschen, er wird sich schließlich gezwungen sehen, mit einzustimmen, daß ein Zweifel an diesen Thatsachen unmöglich ist. Dem ohnerachtet richtet Jonson in der Dedicationsschrift, womit er diesen nämlichen Volpone den beiden Universitäten überreicht, mit der unbefangensten Miene von der Welt an die Honorirten die Frage: „When have I been particular? when personel?" und um sich zu salviren, fügt er die geringschäzigen Worte hinzu: „except to a *mimic*", als ob mimic — oder wohl histrio — damals noch eine Titulatur gewesen wäre, mit der ein anständiger Mensch den großen Dramatiker hätte bezeichnen mögen! Ja eben dieser Jonson, dem — wie ich bereits gezeigt habe — sein heimtückischer Teufel Geckerei bei Shakespeares Was ihr wollt sehr wahrscheinlich den recht üblen Streich gespielt hat, ihn zu verführen, dieses Stück in seiner ersten Bearbeitung als eine persönliche Satire auf ihn zu deuten, ertheilt — um sich weiter zu salviren — den Honorirten den weisen Rath: „Application es now grown a trade . . . but *let noble persons take heed, how they be credulous or give leave to those invading interpreters to be overfamiliar with their fames,*" und schließt endlich mit der pharisäischen, auf Shakespeare schielenden Versicherung: „As for those that will . . . make themselves a name with the multitude, or, to draw their rude and beastly claps, care not whose living faces they intrench *with their petulant styles* (!), may they do it without a rival, for me! I chose rather to live *graved in obscurity*" — Jonson „graved in obscurity", der die ganze Welt durchgetrommelt ist, um sich einen „Namen" zu machen! — „*than share with them in so preposterous a fame.*" Es ist unmöglich, der Wahrheit gegenüber die Gewißenlosigkeit weiter zu treiben. Der Leser kann sich ohne alle Schwierigkeit aus Ulricis Besprechung einzelner Dramen Jonsons (im 1. Bande seines

Digitized by Google

großen Werkes über Shakespeare) die Ueberzeugung verschaffen, daß Jonson Unglaubliches darin leistet, indem er sich in seinen Dedicationen und Prologen rühmt musterhafte Dinge an Ordnung, Keuschheit u. s. w. geleistet zu haben, von denen er genau das Gegentheil gethan hat. Es hat eine Zeit gegeben, wo ich diese Anpreisungen auf Rechnung jener verkümmerten Selbstverblendung gesezt habe, die die Fehler anderer Leute nicht bloß mit Argusaugen erspäht, sondern auch durch mächtige Vergrößerungsgläser sieht, und dafür aus den eigenen Gebrechen süße Hätschelkinderchen macht — eine Charakterrichtung, die unser Schiller mit Recht als die „erbärmlichste“ bezeichnet, und in deren Strome Ben Jonson unstreitig mit so vollen Segeln gefahren, daß wenn es Gifford erkannt hätte, Jonson ganz sicher sein Mann nicht mehr gewesen wäre —; angesichts der vorstehenden Leistung aber fühle ich mich außer Stande, fortan diese Meinung fest zu halten. Auch diese marktschreierischen Anpreisungen sind ganz offenbar bewußte Unwahrheiten; denn die Unterdrückung jeder klaren Aeußerung über etwanige persönliche Beziehungen auf Shakespeare in der Dedicationsschrift ist ganz gewiß als eine solche zu betrachten, da es bei dem Raffinement dieser Anspielungen rein undenkbar ist, daß Jonson sich über deren Existenz getäuscht haben könnte.

Es ist endlich noch ein Punkt übrig, in welchem sich der bedenkliche Mangel an Liebe zur Wahrheit in Jonsons Herzen zeigt, der von so fundamentaler Wichtigkeit ist, daß ich auch ihn hier nothwendig zur Sprache bringen muß.

Gifford berichtet, Jonson sei — wenn ich nicht irre in Folge eines Duells mit tötlichem Ausgange — gefänglich eingezogen worden, habe auch ziemlich lange im Gefängniß zugebracht, und sei während dieser Zeit von einem katholischen Pfaffen zum Katholicismus bekehrt. Nachdem er dann wider auf freien Fuß gesezt, sei er noch Jahre lang Katholik geblieben, endlich aber wider zur Hochkirche übergetreten [1]). Blicken wir ein Mal auf Männer wie Spi-

1) Gifford giebt — wenn ich nicht irre — sowohl das Jahr der Bekehrung wie auch des Rücktritts zur Hochkirche an. Lei-

Digitized by Google

noza und Lessing, dann wird uns klar werden, was dieses Schwanken besagt, und wir werden den großen Ben Jonson darin widererkennen, wie wir ihn bisher kennen gelernt haben. Jacob Grimm sagt von sich in seiner kurzen Selbstbiographie, er gehöre der reformirten Kirche an, und es sei ihm immer gewesen, als ob er nur in der schlichten schmucklosen reformirten Kirche so recht von Herzen beten könne. Das ist der Mann von echter religiöser Innerlichkeit, der — gleich den Spinoza und Lessing — das Evangelium benuzt, um damit bis in die lezten Tiefen seines Wißens zu dringen, der mit unermüdlichem Wahrheitstriebe dasselbe durchforscht, um es sein eigen zu machen, und selbst darin aufzugehen, der — mit einem Worte — im Evangelium **lebt**. Das ist der Mann, der nichts, gar nichts mehr von der Confession erwartet, weil er es nicht kann, sondern alles nur von dem, was in ihm vom Evangelium lebendig geworden, ihm in echt lutherischem Sinne zur Freiheit des Christenmenschen verholfen hat. Dagegen der Zage oder derjenige, dessen Wahrheitstrieb nicht die bohrende Kraft jenes in die Tiefe dringenden Geistes besizt, der lieber auf der Oberfläche sammelt, als das edle Gestein der Tiefe zu brechen, er stürzt sich auf die Confession, die ihm von außen bringen soll, was aus der Tiefe zu heben, seine Kraft zu schwach ist; er hält sich an den Cultus und die kirchliche Ornamentik, damit sein lauwarmes oder kaltes Herz momentan in Stimmung versezt wird. Und dieser lezteren Classe gehört Jonson an. Hätte dieser Mann mehr Herz für die Wahrheit gehabt, er würde still auf dem Flecke ausgeharrt haben, wohin ihn der Zufall gestellt; denn ob Christ, Jude oder Mohammedaner, ob Katholik oder Protestant, er konnte doch nur das in Wahrheit seine Religion nennen, was er mit ganzer Seele kraft des edelsten aller Triebe, des Triebes der Wahrheit und der daraus entspringenden unbesieglichen Liebe in sich so aufgenommen hatte, daß es **stets**, in **jedem** Moment seines Handelns in ihm lebendig wirkte. Diese Stellung zur Religion hat Shake-

---

der habe ich unterlaßen, mir Notizen über die Sache zu machen, und muß daher wegen der — hier übrigens unerheblichen — näheren Umstände auf Giffords Memoir verweisen.

Digitized by Google

speare gehabt; darüber läßt der Tempest keinen Zweifel; ja, sie charakterisirt überhaupt Shakespeares ganze Stellung zur Kunst, im Gegensaz zu Jonson. Schon Sh. d. Kpfr., III. 688, habe ich darauf aufmerksam gemacht, wie vollkommen das herrliche Wort Schillers im 9. seiner Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen auf Shakespeare passt, und ich muß dasselbe widerholen. Deutschlands Liebling sagt: „Der Künstler ist zwar der Sohn seiner Zeit; aber schlimm für ihn, wenn er zugleich ihr Zögling, oder gar ihr Günstling ist. Eine wohlthätige Gottheit reiße den Säugling beizeiten von seiner Mutter Brust, nähre ihn mit der Milch eines besseren Alters und laße ihn unter fernem griechischen Himmel zur Mündigkeit reifen. Wenn er dann Mann geworden ist, so kehre er, eine fremde Gestalt, in sein Jahrhundert zurück; aber nicht um es mit seiner Erscheinung zu erfreuen, sondern furchtbar wie Agamemnons Sohn, um es zu reinigen. Den Stoff zwar wird er von der Gegenwart nehmen; aber **die Form** von einer edleren Zeit, ja, jenseits aller Zeit, **von der absoluten, unwandelbaren Einheit seines Wesens** entlehnen. Hier, aus dem reinen Aether seiner dämonischen Natur, rinnt die Quelle der Schönheit herab, unangesteckt von der Verderbniß der Geschlechter und Zeiten, welche tief unter ihr in trüben Strudeln sich wälzen.“

So ist Skakespeares Kunst, die englische Athene, aus den Tiefen seines Herzens aufgestiegen; und sie konnte es, weil Gott selbst dort wohnte. Ben Jonson dagegen, der naturrechtswidrig sich den Beruf anmaßte, dieser jungfräulichen Kunst die „wahre“ Kunst entgegenzusezen, war nicht im Stande aus seinem leeren Herzen neue Kunstformen heraufzuzaubern, und apellirte deshalb als reiner Gedächtnißmann an die Antike, auch dabei, wie wir sehen werden, wider als echter Zweideutler verfahrend. Ganz seiner selbst vergeßend, ähnlich wie in den Discoveries und der Elegie auf Shakespeare, legt er aber (Volpone II. 1) dem Sir Politic die Worte in den Mund:

„Yet, I protest, it is no salt desire
Of seeing countries, *shifting a religion*“ u.s.w.,

nämlich was den Politic zu seiner Reise nach Venedig

Digitized by Google

bestimmt. Nicht die geringste dramatische oder satirische Veranlaßung hat Jonson zu dieser Wendung gehabt, und man möchte fast argwöhnen, daß er sie gebraucht, um sein abweichendes Verhalten damit recht unverfänglich erscheinen zu laßen.

Ein zweiter wesentlicher Temperaments- und Charakterfehler Ben Jonsons würde muthmaßlich, auch wenn er der aufrichtigste Mensch von der Welt gewesen wäre, in kurzer Zeit eine periodische Entfremdung zwischen ihm und Shakespeare herbeigeführt haben, die dann aber vermuthlich dem Historiker verborgen geblieben wäre, weil sie schwerlich in förmlichen Streit ausgeartet sein würde. „Den kindlichen Charakter, den das Genie in seinen Werken abdrückt," sagt Schiller in seiner Abhandlung „Ueber naive und sentimentale Dichtung" [1]), „zeigt es auch in seinem Privatleben und in seinen Sitten. Es ist schamhaft, weil die Natur dies immer ist; aber es ist nicht decent, weil nur die Verderbniß decent ist. Es ist verständig, denn die Natur kann nie das Gegentheil sein; aber es ist nicht listig, denn das kann nur die Kunst sein. Es ist seinem Charakter und seinen Neigungen treu; aber nicht sowohl weil es Grundsäze hat, als weil die Natur bei allem Schwanken immer wider in die vorige Stelle rückt, immer das alte Bedürfniß zurück bringt. Es ist **bescheiden**, ja blöde, **weil das Genie sich selbst immer ein Geheimniss bleibt**; aber es ist nicht ängstlich, weil es die Gefahren des Wegs nicht kennt, den es wandelt." Von dieser Bescheidenheit des Genies, die Shakespeare in so hohem Maße ausreichnet, [2])

---

1) Ich empfehle die nachfolgende Passage ganz besonders denjenigen Herren Recensenten der 2. Auflage meiner Studie über den Sommernachtstraum, denen es, so gar sonderbar vorkommt, daß Shakespeare den Robin als Kind vorgestellt haben soll, diesen „Satyr" und jestler to Oberon. Leztere Bezeichnung, die sich Nashs (und Jonsons) Satire à tout prix entgegenstellt, bitte ich dabei gleichzeitig zu beachten.

2) Wo ist die geringste Aufzeichnung Shakespeares über sich selbst? Der alte Derfflinger ist über seine Personalien nicht schweigsamer gewesen wie Shakespeare, der in seiner tusculanischen Abendröthe nach dem Abgange von der Bühne wohl noch Zeit genug gefunden hätte, einige „Discoveries" zusammen

Digitized by Google

findet sich in Ben Jonson auch nicht die kleinste Ader, wohl aber eine mächtige Qarzader des Gegentheils. Schon die vorstehend mitgetheilte Passage aus der Dedication des Volpone leistet darin Erstaunliches. Wer dieselbe liest, sollte gewiß nicht glauben, wenn ers nicht wüßte, daß sie zu seiner Zeit geschrieben ist, wo Shakespeare eben sein großes Tagewerk geschloßen hatte; alles dreht sich um die große Sonne Bens, und die Heulereien über die Heruntergekommenheit der Bühne und Poesie, die des lebhaftesten an Spensers Thränen der Musen erinnern, verlieren in Folge dessen ms. Es. auch über die gute Hälfte ihres literarhistorischen Werthes. Jene Dedication enthält indeß noch andere Stellen, die hier zu beachten sind. Jonson beginnt dieselbe mit folgender Betrachtung:

„Never, most equal Sisters, had any man a wit so presently excellent, as that it could raise itself [1]), but there must come both matter, occasion, commanders and *favourers* to it. If this be true, . . . it behoves the careful to provide well towards these accidents; and having acquired them, to preserve that part of reputation most tenderly, wherein the benefit of a friend is also defended. Hence it is, that I now render myself grateful, and a studious to justify the bounty of your act; to which, though your mere authority were satisfying, yet it *being an age wherein poetry and the professors of it hear so ill on all sides, there will a reason be looked for in the subject.*“

Nun folgt die lange Auseinandersezung, die ich oben, SS. 233

---

zu stellen, wenn er von Jonsons Temperament gewesen wäre. Da aber, wo Shakespeare im Drange der Verhältniße wirklich auf seine eigene Person eingehn muß, wie in den Lustigen Weibern und im Epiloge zum Tempest, geschieht es mit einer Anspruchslosigkeit, die lebhaft an das erinnert, was Spittler unserem Lessing nachrühmt, wenn er von ihm erzählt, er habe sich im Umgange stets so gegeben, daß niemand, der es nicht gewußt, geahnt hätte, ein wie großer und ruhmreicher Mann er gewesen.

1) Die Worte haben einen starken Beigeschmack von Antishakespearismus.

Digitized by Google

— 35, mitgetheilt habe; dann aber schließt Jonson das Dedicationsschreiben folgendermaßen [1]):

„I cannot but be serious in a cause of this nature, wherein *my* fame and the reputation of divers learned and honest are the question, when a name so full of authority, antiquity, and all great mark" — gemeint ist der Name der Poesie — „is, through their insolence, become the lowest scorn of the stage; and those men subject to the petulancy of every vernaculous orator, that were wont to be the care of kings and happiest monarchs.

This it is that has not only rapt me to present indignation, but made me studious heretofore, and by all my actions, to stand off from them; *which may most appear in this my latest work, which you, most learned Arbitresses, have seen judged, and to my crown approved; wherein I have laboured for their instruction and amendment, to reduce not only ancient forms, but manners of the scene, the easiness, the propriety, the innocence, and last the doctrine, which is the principal end of poesy, to inform men in the best form of living..... My special aim being to put the snaffle in their mouths that cry out: We never punish vice in our interludes* etc. [2]). I took the more liberty, though not without some lines of examples, drawn even in the ancients themselves; . . . and fitly it being the office of a comic poet to imitate justice, and instruct to life as well as purity of language, or *stir up gentle affections, to which I shall take the occasion elsewhere to speak* [3]).

1) Ich habe dabei einen kleinen Passus übersprungen, der nichts als weise, unerbetene Belehrungen mit gelehrtem Schimmer enthält, und auf den der Leser gewiß herzlich gern verzichtet.

2) Die Stelle richtet sich zweifellos mit gegen Shakespeare; daher das „etc." Ein hübsches Pröbchen von der Zügellosigkeit jonsonscher Eitelkeit; zugleich aber auch wider von seiner Rabulisterei, sowie davon, daß er alles, aber nur kein Künstler ist.

3) V. 99 u. 100 der Ars poetica sollen „das nächste Mal" vom unerschöpflichen Ben in seiner Komödie berücksichtigt werden; dies Mal hat er nur den doctor publicus für Sprachreinigung und gute Lebensart gemacht!

Digitized by Google

For the present, most reverenced Sisters, as I have to be thankful for your affections past, . . . *let me not despair their continuance to the maturing of some worthier fruits; wherein, if my Muses be true to me, I shall raise the despised head of poetry again, and stripping her out of those rotten and base rags wherewith the times have adultered her form, restore her to her primitive habit, feature, and render her worthy to be embraced and kissed of all the great and master-spirits of our world.*"

Die reinste wagnersche Zukunftsmusik, die noch dazu recht sehr lebhaft an Nashs großartiges „that shall rattle through the skys" im Pierce Pennyless (s. S. 153) erinnert[1]).

1) Daß ich diese lezte Passage so vollständig, wie geschehen mitgetheilt habe, hat noch einen besonderen Grund, der nicht mit der vorliegenden Untersuchung zusammenhängt, sondern mit meiner Untersuchung der Fragen, wann der Tempest auf die Bühne gebracht, und ob Jonsons Volpone mit Rücksicht eben auf den Tempest Anfang 1607 in neuer Bearbeitung auf die Bühne gebracht ist. (Sh. d. Kpfr. II. 438—55.) Da mir unglücklicher Weise bei jener früheren Untersuchung nicht Giffords Ausgabe des Ben Jonson zu Gebote gestanden, sondern eine andere Sammelausgabe englischer Dramen, in welcher das wichtige Dedicationsschreiben nicht mit abgedruckt ist, so habe ich dasselbe damals nicht berücksichtigen können, und dadurch ist es gekommen, daß einige — mir damals unbekannte — Einwendungen gegen die in der allegirten Ahhandlung gewonnenen Resultate unberücksichtigt geblieben sind, die nothwendig beseitigt werden müßen, und sich auch sehr leicht beseitigen laßen. Da die vorliegende Abhandlung überhaupt nur eine Ergänzung meiner älteren Untersuchungen über das gegenseitige Verhältniß Jonsons und Shakespeares ist, so muß ich mir gestatten, wenigstens hier in dieser Note eine nachträgliche Erledigung jener Einwendungen zu geben.

Daß der Volpone von 1607 wirklich nur eine Bearbeitung desjenigen von 1605 ist, bestätigt auch diese Dedication, indem sie deutlich auf die kürzlich stattgehabte Aufführung Bezug nimmt und gleichzeitig den Volpone als Jonsons „jüngstes" Musenkind bezeichnet. Daß dabei die Umarbeitung ganz verschwiegen wird, liegt durchaus in Jonsons Manier, unliebsame Dinge tod zu schweigen; so hat er es auch in der Elegie auf Shakespeare, so in den Discoveries gehalten. Auffallend freilich ist,

Digitized by Google

daß er hier gewagt hat, dies Schweigsystem anzuwenden; denn, wie ich a. a. O. gezeigt habe, läßt der Volpone von 1607 keinen Zweifel darüber, daß das bekannte, 1607 im Druck erschienene akademische Stück „The Return from Parnassus" Shakespeares und Jonsons gegenseitige Kämpfe im alten Volpone und im Tempest berücksichtigt, und zwar in der Weise berücksichtigt, daß es gegen Jonson und entschieden für Shakespeare Partei nimmt. Eben hierin habe ich auch a. a. O. die Veranlaßung der ganzen Dedication vermuthet. Und ich glaube noch jezt, ich habe damals das Rechte getroffen. Ich glaube nicht, daß der geckenhafte Jonson sich so weitläufig vertheidigt haben würde, grade wegen des Vorwurfs unmotivirter persönlicher Ausfälle vertheidigt, wenn nicht solch ein persönlicher Grund vorgelegen hätte. Freilich habe ich auch die von Ulrici erwähnte Thatsache, daß Jonson zum Ehrendoctor (Magister Artium) von den Universitäten ernannt worden, damals nicht gekannt. Sollte diese Ernennung etwa bereits vor 1607 erfolgt sein, so würde anzunehmen sein, daß die Dedication an dies Ereigniß anknüpft; aber immerhin bliebe doch die Thatsache bestehen, daß Jonson im Return sehr scharf mitgenommen ist; und das erklärt den sonstigen Inhalt der Dedication vollauf.

Welche thatsächliche Bewandtniß es mit der Behauptung Jonsons hat, daß die Akademien dabei gewesen, als man den Volpone für Jonsons „Meisterstück" (crown) erklärt, kann ich natürlich ebenso wenig wißen, wie welche Thatsachen ihn damals berechtigt haben, die Universitäten als seine hohen Gönnerinnen zu behandeln. Jedenfalls aber scheint es mir sonst nicht unwahrscheinlich, daß Jonsons zarte Selbstliebe hier wider als Vergrößerungsglas gedient hat. Abgesehen davon hat indeß die Sache auch ihre ziemlich handgreifliche praktische Seite. Grade beim Volpone war es für ihn von großem Werth, den Beifall des Publicums, besonders des Kennerpublicums zu constatiren, und deshalb mag er wohl mit ausdrücklich den Beifall so stark in seiner Dedicationsschrift erwähnt haben, den ihm angeblich die Universitäten gezollt. Daß er — im Widerspruch mit dem Volpone selbst — dabei nicht das geringste Bewußtsein von den Grobheiten verräth, die ihm ohne den geringsten Beisaz von Milderung im Return gesagt sind, entspricht nur demselben System, das ihn befähigt, nach Jahre langem erbittertem Streit vor dem Publicum den ruhigsten Beurtheiler Shakespeares zu spielen. Außerdem aber hat er auch sicher darauf gerechnet, daß die Bücklinge, die er vor den Akademien macht, nicht verfehlen werden, den Vorschub und Nachschub zu veranlaßen, auf den er sich — nach dem etwas ungenirten Geständniße am Eingange der Widmungsschrift — verläßt und Rechnung macht.

Digitized by Google

Das vorstehende Document ist aber keineswegs das einzige, aus welchem Jonsons geckenhafte Selbstgefälligkeit mit voller Evidenz hervorleuchtet, sondern man kann gradezu sagen, jede schriftliche wie mündliche Aeußerung des Mannes legt unwidersprechliches Zeugniß dafür ab. Nur auf zwei aus der ungeheuren Masse dieser Documente sei hier noch aufmerksam gemacht, nämlich auf die beiden Vorreden zum Catalina (1611) und auf das Gespräch mit Drummond. Vom Catilina habe ich bereits S. 232, N. 1, ausgesagt, daß und aus welchen Gründen ich vermuthe, daß Jonson sich schmeichelte, damit dem Shakespeare in den Römerdramen wett geworden zu sein; da der Erfolg indeß unerbittlich ihn eines anderen belehrte, so schrieb er zwei Vorreden, mit denen er das Stück gleichzeitig veröffentlichte. Die erste dieser beiden Vorreden richtet sich an Leser, welche nur die beiden ersten Acte des Stücks bewundern und nicht auch die folgenden drei, namentlich aber Ciceros catilinarische Rede im 4. Akte, von der ich eben vermuthe, daß Jonson sich eingebildet, er habe darin die Manier wie Shakespeare den Plutarch benuzt vollkommen erreicht, wenn nicht überboten. Diese erste Leserclasse — oder eigentlich Classe von Nichtlesern — wird in der ersten überaus kurzen Vorrede in der ungenirtesten Weise für eine Classe von Ungebildeten, von „Kaff“ erklärt, mit der kein Edelsinniger sich einzulaßen habe. Dann aber folgt eine längere zweite Vorrede an die Verständnißvollen, welche mit väterlicher Wohlmeinung auf die Ausgezeichentheit von Jonsons Leistung aufmerksam gemacht werden. Ich glaube nicht, daß sich ein zweiter Fall nachweisen äßt, wo ein Schriftsteller, der eine Hegemonenrolle für sich n so zudringlicher und lauter Weise beansprucht wie Jonson, in den elementarsten Dingen so wenig Takt bewiesen at, wie es in diesen beiden Vorreden geschehen. Die Fälle ind doch gar so selten nicht, wo den einen ein Kunstwerk icht anspricht, was anderen dagegen sehr gefällt, und es at sich doch gewiß noch kein Künstler erlaubt, das Publium öffentlich in zwei verschiedene Classen, eine verächtiche und eine achtbare zu trennen, je nachdem sie ihm Beifall zollen oder nicht.

Das Gespräch mit Drummond ferner zeigt uns Ben

Digitized by Google

Jonson als vollständigsten Geistesgenoßen Malvolios. Alle seine Fachgenoßen leiden danach an einem schweren und unheilvollen Gebrechen — Shakespeare u. a., wie auch Ulrici hervorhebt, an dem „Mangel an Kunst“ — überall aber tritt die am Schluße der Dedication des Volpone mit dürren Worten ausgesprochene Ansicht zu Tage, daß Ben Jonson der Retter der verwaisten, verkannten und mißhandelten Dichtkunst sei. Nach Gifford ist mit den drummondschen Aufzeichnungen über die Gespräche mit Jonson von einem gewißen Shiels, der sie zuerst herausgegeben zu haben scheint, Mißbrauch getrieben, indem derselbe gewiße Mittheilungen in das Manuscript interpolirt hat, welche Drummond über Jonsons Character und Verhalten gemacht haben soll, die allerdings wenig schmeichelhafter Natur sind. Ich bin nicht in der Lage, die Richtigkeit dieser Behauptung Giffords, an der ich übrigens nicht zweifle, controliren zu können, und halte mich daher lediglich an denjenigen Theil der Aufzeichnungen, den Gifford selbst als authentisch gelten läßt. Gegen diesen hat nun Gifford weiter nichts vorzubringen, als daß es von Drummond unehrenhaft gewesen sei, die Aufzeichnungen überhaupt zu machen; Gifford selbst erkennt somit stillschweigend dieselben als materiel wahr, und zugleich auch als so geartet an, daß sie den Jonson in seiner absprechenden Eitelkeit gründlich lächerlich machen. Daß Drummond sich grade sehr nobel gegen Jonson benommen, möchte auch ich nicht glauben, obwohl möglicher Weise sich der Sache auch noch eine ganz andere Seite abgewinnen läßt, wie es bei Gifford geschieht. Denn sobald die shielschen Interpolationen aus Drummonds Bericht beseitigt werden, hat man darin nichts als objective Aufzeichnungen, von denen man nicht wißen kann, ob sie Drummond nicht für bare Münze genommen, und die zu machen, Drummond ms. Es. ebenso viel Veranlaßung und Interesse hatte, wie Jonson Veranlaßung und Interesse, sich nicht so unbedacht und unliebenswürdig gehn zu laßen, einem ihm bis dahin ganz fremden Manne gegenüber gehn zu laßen. Dieser leztere Gesichtspunkt ist überhaupt von Gifford ms. Es. in der ganzen Frage viel zu wenig gewürdigt worden. Doch für uns hier scheint es überhaupt ganz unnöthig, die Frage auf das moralische

Digitized by Google

Gebiet hinüber zu spielen. Es ist doch eine auffallende Erscheinung, daß Drummond, nachdem er einige Wochen mit Jonson gesellig verlebt, über die Ansichten dieses Mannes betreffs seiner eigenen und seiner Fachgenoßen Schäzung genau solche Aufzeichnungen zu machen hat, wie sie den eignen Auslaßungen Jonsons in seinen Werken, den massenhaften Vorreden, Prologen, Zueignungsschriften u. s. w. aufs Har entsprechen, und wie sie ihm auch von seinen Zeitgenoßen, einschließlich Shakespeares, nachgesagt werden, die sich gegen seine böse Zunge zu vertheidigen gehabt haben. Das hätte Gifford beachten sollen; dann konnte er sich einen guten Theil seiner moralischen Entrüstung gegen Drummond sparen; und dann würde es ihn muthmaßlich stuzig gemacht haben, daß aus allen Ecken und Enden, und von Personen, bei denen nicht entfernt an Parteilichkeit zu denken, die übereinstimmende Klage ertönt: Jonson ist ein hochfahrend anmaßlicher, böszüngiger und abstoßender Mensch.

Leute dieser Art bringen es nie dahin, eine feste und ruhige Position in der Welt zu faßen und zu behaupten. Man darf ein für alle Mal sicher sein, daß jenes herausfordernde, ungeschliffene Wesen, das immer darauf bedacht ist, das liebe Ich zu poussiren, an innerer Unbefriedigung leidet, und daher einen üblen Revers von Bestimmbarkeit und unzeitiger Nachgiebigkeit hat. Und dieser Revers fehlt auch bei Johnson nicht. Jeder der sich die Mühe giebt, den Mann wirklich zu studiren, wird mit Erstaunen erkennen, wie erschrecklich viel dieser Brummbär vom Fuchs hat. Angesichts der sorgfältigen Durchforschung von Jonsons Lebensgang durch Gifford habe ich nicht nöthig, hier besonders zu exemplificiren, sondern kann nur sagen, in verschiedenen Lebenslagen hat sich Jonson als Mann der Verhältniße gezeigt[1]), der im Stande war, da wo er sich

1) Hier mag nur nochmals darauf aufmerksam gemacht werden, wie sehr er es in seinem Verhältniß zu Shakespeare gewesen. Die Dedication des Volpone ignorirt den großen Dramatiker formel mit unverkennbarster Geflißenheit so sehr, daß nicht einmal das wichtige Ereigniß, Shakespeares Abgang von der Bühne, mit einer Silbe erwähnt wird, obwohl Jonsons Thema

Digitized by Google

Vortheil versprach, ebenso den grinsenden Weihräuchler zu spielen, wie er andererseits gegen Widersacher, die er nicht für besonders gefährlich hielt, grob und knurrig war. Jener ruhige, unerschütterliche Muth, der den Shakespeare in seinen bitteren Leiden groß werden und immer höher steigen läßt, ist dem Jonson ganz unbekannt; und es scheint mir daher auch sachlich nicht gerechtfertigt, daß Ulrici grade Jonsons Kampfesmuth hervorhebt. Insbesondere in dem Kampfe gegen Shakespeare hat er ihn nicht bewiesen. Der muthige Mann ist kein Rabulist, wie es Jonson unstreitig gegen Shakespeare gewesen; der muthige Mann ferner kennt keine Connexionen im Kampfe. Wie hoch dagegen Jonson ein solches Soutien, insbesondere in seinem Kampfe gegen Shakespeare, achtet, das lehrt die Dedication des Volpone, in welcher er durch und durch den Volpone (neben dem Bramarbas) spielt.

Das führt mich zu dem dritten wesentlichen Mangel in Jonsons Character, den ich hier endlich noch hervorheben muß, und der ms. Es. erst den Schleier über seinen Streit mit Shakespeare vollständig lüftet. Jonson nämlich leidet bei aller anmaßlichen Marktschreierei an einem entschiedenen Mangel an Selbstvertrauen; er glaubt nicht an seinen Künstlerberuf, so wenig wie jemals Thom. Nash an den seinigen geglaubt hat; ja, es muß behauptet werden, daß die eitle Marktschreierei lediglich eine Maske ist, welche er aus Instinkt vorgenommen, um sein echtes Antliz zu bergen, und ein — instinktives — Mittel, das nagende Gefühl seiner Impotenz zu betäuben. Ein Vers wie Prosperos Rede:

---

dazu förmlich zwang. Nachdem dagegen Shakespeare tod, und Jonson also vor allen Berichtigungen sicher war, schrieb er die Discoveries und verfaßte nachher sogar noch die Elegie für die Folio von 1623. Damals lag ihm daran, sein Verhältniß zu dem gefeierten Dichter möglichst günstig hinzustellen. Ich bin daher auch überzeugt, daß er selbst die Initiative ergriffen hat, ebenfalls ein panegyristisches Gedicht zur Folio von 1623 zu liefern; denn Hemminge und Condell, die doch die Wahrheit über Jonsons Verhalten gegen Shakespeare gekannt haben müßen, konnten doch wohl kaum auf die Idee verfallen, grade den ersteren zum Panegyristen Shakespeares auszuwählen.

Digitized by Google

„O, a *Cherubim*
Thou wast, that did preserve me“ u.s.w.,
hätte niemals aus Jonsons Feder fließen können; und ich müßte mich sehr täuschen, wenn die oben S. 223 ff. ausgehobenen Worte Prosperos an Caliban nicht deutlich aussprächen, daß Shakespeare diesen Mangel in Jonsons Seele vollkommen durchschaut hat. Eben dieses nagende Gefühl macht den Jonson so widerwärtig eifersüchtig auf fremden Verdienst und Glück[1]); eben dies Gefühl hat ihn zum Satiriker gemacht, wie es den Nash dazu gemacht hat; und dies fast zum klaren Bewußtsein gesteigerte Gefühl ist es endlich auch gewesen, was ihn wie Nash bewogen hat, Shakespeares Kunst wesentlich vom Standpunkte des Gelehrten aus zu bekämpfen, die antike Komödie als Mauerbrecher dagegen zu benuzen.

Faßen wir zunächst ein Mal Jonsons Satire ins Auge. Ulrici will zwei Gattungen von Satire unterscheiden, eine uneigentliche und eine eigentliche, tendenzmäßig auf Geiße-

---

1) Auf diesen Neid spielt Shakespeare in echt satirischer Weise in folgender Stelle, Temp. II. 1, an:

Gonzalo. That our garments, being, as they were, drenched in the sea, hold notwithstanding their freshness, and glosses; being rather new dyed, than stained with salt water.

Antonio. If but one of his *pockets* could speak, would it not say, he lies?

Sebastian. Ay, or very falsely *pocket up his report.*

Antonios Worte verstehe ich als Anspielung darauf, daß Shakespeare sich durch seine Kunst ein bedeutendes Vermögen erworben, und Sebastians Erwiderung bestätigt das erst recht. Er sagt: Wahrhaftig, er müßte denn das, was er mit sich von dannen trägt (his report) höchst wahrheitswidrig (very falsely) verstecken (pocket up). Die Anspielung ist durchaus am Plaze, weil Nash sowohl wie Jonson und Lyly wirklich mit durch pecuniäre Gründe zu ihrem Antagonismus gegen Shakespeares rein ästhetische Richtung, die ja Gonzalo sofort in seiner Schilderung des Unschuldstates darlegt (Vgl. Sh. d. Kpfr. I, 226—32, bes. n. 1), bestimmt sind. Daß Shakespeare hier mit einem gewißen Zuge selbstironischer Bonhomie die realistische und ideale Seite seiner Kunst in so nahe Berührung mit einander bringt, hat auch sonst noch seine guten Gründe diesen Geistern gegenüber, denen die wirthschaftliche Ordnung praktisch ebenso unzugänglich war wie die ästhetische Harmonie.

Digitized by Google

lung der menschlichen Gebrechen u. s. w. ausgehende. Mich deucht, diese Unterscheidung hat nur historische, keine philosophische, theoretische Berechtigung. Philosophisch kann es nur eine einzige Satire geben, deren Anfang die liebenswürdige Selbstironie ist, und die ihren Urquell in der Herzensgüte hat, und daher auch nur bei den großherzigsten Dichtern und klarsten Denkern angetroffen wird, wie bei Dante und Shakespeare. Diese Satire wird ihr Augenmerk stets darauf richten, im Menschen die moralische Reaction gegen seine Fehlerhaftigkeit dadurch zu erwecken, daß sie ihm eine bessere Seite im klaren Bilde zeigt, und — je nach der Schwere des Falles — seine Trauer, seinen Schmerz, seinen Mißmuth, oder sein bloßes Gelächter darüber erweckt, daß die Fehler das schöne Bild schwärzen oder leise umnebeln, das der Mensch aus sich bei gutem Willen zu entfalten im Stande ist. Dieser wahre, dieser philantropische Satiriker, der tiefe Kenner und begeisterte Anhänger der Wahrheit und des Rechten, kann uns zwar — wie Dante — mit Donnerworten des Zornes anreden, aber er bleibt unser Freund, dessen hilfreiche Hand uns niemals von sich stößt, weil sein edles Herz an sich selbst die große Gebrechlichkeit des Menschen beobachtet, sein kräftiger Wille diese seine eigene Gebrechlichkeit sich zuerst unterworfen hat. Ganz anders dagegen eine zweite Classe misanthropisch verstimmter Pseudosatiriker, in welche Jonson gehört, wie Thom. Nash dazu gehört hatte. Ihr unruhiges Gemüth hat stets die Schatten eigener unvertilgbarer Fehlerhaftigkeit vor Augen, und überträgt sie, vermöge optischer Täuschung auf andere; sie sehen nirgends das Menschenherz in seiner Ganzheit, sondern jeder ihrer Blicke nach außen geht durch das Medium ihrer krankhaft beschränkten Individualität, und nimmt daher auch etwas krankhaftes an. Die pessimistische Satire dieser Leute, nimmt allerdings gern das Gewand der Rächerin des Guten an; ihre Darstellungen aber, weit entfernt, das Ideale zur Anschauung zu bringen, unterdrücken dasselbe systematisch und führen uns in eine Welt heilloser Narrheit und öder Trübsal; zugleich aber nehmen die Darstellungen dieser Pseudosatiriker unfehlbar etwas eintönig schablonenhaftes an und man ist sicher, daß sie nichts eifriger verfolgen

Digitized by Google

wie ihre eigenen Fehler; aber — vermöge der angedeuteten optischen Täuschung — ohne alle Selbstironie, sondern mit bitterem, verblendetem Uebermuthe. Es giebt keine Schwäche, die Jonson mit äzenderer Spottlauge besprizte wie die geckenhafte Eitelkeit; aber er sieht sie weit außer sich auf den Kleidern seines großen Gegners Shakespeare. Meine Untersuchung betreffs des Volpone hat dies schon in reichem Maße nachgewiesen, und die weiter unten folgende Besprechung von Every Man out of his Humour wird neue Belege dafür beibringen. Diese Pseudosatirik geht auch nicht aus von dem großartigen Gesichtspunkte des verlezten Ideals, denn sie hat niemals in das lichte Sonnenantliz desselben geschaut; sondern sie zeigt die Welt in ihrem ganzen Pessimismus; die Verstimmung ist ihr Ausgangspunkt und der Punkt, zu dem sie zurückkehrt; denn auch hier wird sie ihr krankhaft beschränktes Ich nicht los, weil sie durch und durch bornirter Egoismus ist. Jonsons weise Doctrinen vom satirischen Grundcharakter der Komödie, besonders der antiken Komödie, mit denen er z. B. in Every Man *out* of his Humour sein Auditorium in unglaublich taktloser Weise langweilt, mögen meinethalben recht haben, sobald das Wort Satire in seinem wahren Sinne genommen wird; aber diese tendenzmäßig verstimmende, absolut zwecklose, dem Wesen der Kunst schnurstraks entgegen laufende Pseudosatirik seiner sog. Komödie, bei welcher das Auditorium besten Falls für alle die Unsauberkeiten, Gemeinheiten und Teufeleien, die es mit ansehn muß, dadurch entschädigt wird, daß die Delinquenten in optima forma dem Strafrichter überliefert, nirgends aber an ihren innern, höchsten und unfehlbaren Richter gemahnt werden; diese Sorte von Pseudosatirik, behaupte ich, würde Jonson weder aus Aristoteles, noch aus den antiken Mustern haben rechtfertigen können; sein desfallsiger großwortiger Appell an die Gelehrsamkeit ist nichts als ein handwerksmäßiges Klappern ohne irgend welchen nennenswerthen Gehalt von Wahrheit.

Und genau ebenso verhält es sich mit der angeblich antiken Form seiner Komödie.

Die englische Komödie hat selbst noch in ihren vollkommensten shakespeareschen Mustern jenen streng ein-

Digitized by Google

heitlich geschloßenen Bau wie die Tragödie keineswegs. Die lylysche Manier, Episodenscenen einzuschieben, wo gewiße Streitfragen satirisch behandelt werden, hat Shakespeare noch in seiner lezten Komödie, in Troilus und Cressida, beibehalten, und in ihr liegt — beiläufig bemerkt — das Geheimniß, wie es dem großen Dramatiker möglich geworden ist, gewiße Komödien, aber eben nur Komödien, deren ich verschiedne in der folgenden Abhandlung namhaft machen werde, sowie den nach gleicher formaler Methode gebauten Hamlet später umzuarbeiten. Troz dieser Compositionsmethode herrscht aber — wenigstens in der späteren shakespeareschen Komödie — auch in dieser eine strenge Einheit der Idee, denn auch die Episodenscenen berühren stets das ideelle Thema des Ganzen, und den Umarbeitungen liegt daher stets eine Veränderung eben dieses ideellen Themas zu Grunde. Diese losere Structur der englischen, resp. shakespeareschen Komödie nun ist es, die Jonson sich zu Nuze gemacht hat, und zwar in einer Weise, die sich entschieden wider der völligen Gelockertheit der lylyschen Komödie, des Midas und der Mutter Bumby nähert. Diese Form, welche grade seiner Pseudosatirik den allergrößten Vorschub leistete, wie ich angesichts der beiden genannten Stücke Lylys nicht weiter darzulegen brauche, giebt er dann in seiner gewöhnlichen Prahlerei für „antik“ aus, obwohl selbst mit dem Sonnenmikroskop nicht zu ergründen sein würde, weshalb just diese Komödie, welche von der Einheit der Handlung absolut nichts weis, und für die die beiden mechanischen Einheiten des Orts und der Zeit, wie wir sehn werden, in Every Man *out* of his Humour ausdrücklich für unwesentlich erklärt werden, mehr antik sein sollte wie die shakespearesche. Allem Vermuthen nach haben wir es aber auch dabei wider mit einem bloßen Manöver, einer boßen Finte Jonsons zu thun; denn es ist doch wohl kein Zufall, daß diese seltsame Praetension mit der ganzen jonsonschen Breitspurigkeit zuerst grade in derjenigen Komödie auftritt, die ich oben als erstes Kampfstück gegen Shakespeare nachgewiesen zu haben glaube, nämlich eben in Every Man out of his Humour. Jonson mochte um so mehr glauben hinter der Deckung der Antike leichter gegen Shakespeare kämpfen zu können, als

Digitized by Google

er zugleich hoffte, durch diese Maske die Universitäten und sonstigen Akademiker, nach denen die Dedication des Volpone ja so sehnsuchtsvoll angelt, über kurz oder lang auf seine Seite zu ziehn; überdies aber war ja diese „gelehrte" Kampfesweise gegen Shakespeare, Dank den Nash und Lyly eine althergebrachte.

Betrachten wir uns nun die genannte Komödie selbst.

Auch dies Stück ist mit — man darf wohl sagen kriechender Höflichkeit — den beiden Universitäten zugeeignet. Die undatirte Dedicationsschrift lautet:

„To the noblest Nurseries of humanity and liberty in the kingdom, The Inns of Court.

I understand you, Gentlemen, not your houses; and a worthy succession of you, to all time, as *being born judges of these studies*. When I wrote this poem, I had friendship with divers of your societies; who, as they were great names in learning, so they were no less examples in living. Of them, and then, *that I say no more*, it was not despised. . . . When the gown and cap is off, and the lord of liberty reigns, then to take it in your hands, perhaps may make some bencher *tincted with humanity*, rend and not repent it.

By your true honourer Ben Jonson".

In dieser Dedication spricht sich derselbe Plan aus, wie in der Dedication des Volpone; das ist der Gund, weshalb ich sie hier mitgetheilt habe. Auf alle Fälle ist sie indeß nicht im Stande gewesen, Ben Jonson vor den beleidigenden Ausfällen im Return zu bewahren.

Das Stück selbst eröffnet ein Vorspiel zwischen drei allegorischen Figuren Mitis, der Vertreter von Shakespeares ästhetischer Richtung, Cordatus und Asper, die Vertreter von Jonsons neuer satirisch gelehrter Richtung; Asper der später als Macilente (Hager) gewißermaßen den Presenter und Chorus der eigentlichen Komödie spielt, ist Ben Jonson selbst[1]). Was ihr wollt, IV. 2, läßt Shakespeare bekanntlich — und zwar absichtlich ohne eigentlich scenische Ver-

1) Nach Gifford war Jonson damals noch eine lange, hagere Figur.

Digitized by Google

anlaßung — den Narren, da er den Pfarrer Topas spielen soll, ebenfalls einen Talar (gown) anziehn, und legt ihm dann die Worte in den Mund:

„I would I were the first that ever dissembled in such a gown. *I am not tall enough to become the function*[1]) *well, nor lean enough to be thought a good student;* but to be said an honest man, and a good housekeeper, goes as fairly as to say a careful[2]) man, and a great scholar.

Diese Worte sind durch Jonsons Rolle als Macilente veranlaßt; eine Thatsache, die im Folgenden immer deutlicher hervortreten wird[3]).

Aus dem Vorspiele hebe ich folgende Passage hervor:

Mitis. You have seen his (Jonsons Ev. M. out of. h. H.) play, Cordatus; pray you, how is it?

Cordatus. Faith, I must refrain to judge; only this I can say of it, 't is strange, and of a particular kind of itself, *somewhat like Vetus Comedia; a work that has bounteously pleased me;* how it will answer the general expectation, I know not.

Mitis. Does he observe all the laws of comedy in it?

Cordatus. What laws mean you?

Mitis. Why, the equal division of it into acts and scenes, according to the Terentian manner; his true number of actors; the furnishing the scene with Grex or Chorus[4]),

1) Zweideutig: the function of a learned and the dissembling.

2) Alex. Schmidt erklärt, Sh.-Lex. s. v. careful, N. 1, „a great scholar but oppressed with care and lean with fasting". careful ist durch eine Rede des Asper-Macilente veranlaßt. Der Clown persiflirt die gelehrte Stacketenflickerei, die Jonson im Vorspiel seiner Komödie entwickelt.

3) Malvolio, eigentlich Malvoglio, von Malvogliente, dürfte nach Shakespeares Intention ganz die Figur Macilentes haben müßen. Die folgenden Worte des Narren: „Bonos dies, Sir Toby; for as the old hermit of Prague, *that never saw pen and ink,* very wittily said to a niece of king Gorboduc, „„That, that is, is"", u.s.w. sind beiläufig bemerkt, ebenfalls gegen Jonsons lächerliche Polemik gegen Shakespeare in Every Man out of h. H. gerichtet.

4) Im Catilina hat Jonson wirklich diese rein äußerliche Zuthat hinzugefügt.

Digitized by Google

and the whole argument fall within compass of a day's business [1]).

Cordatus. O no, *these are too nice observations.*

Mitis. No!

Cordatus. No, I assure you, signior. If those laws you speak of had been delivered us *ab initio*, and in their virtue and perfection, there had been some reason of obeying their powers [2]); but 't is extant that that which we call Comedia, was at first nothing but a simple and continued song u.s.w.

Nun wird ein Berg antiquarischen Plunders über die Geschichte der antiken Komödie ausgekramt, und dann fortgefahren:

I see not then, but we should enjoy the same licence or free power to illustrate or heighten our invention, as they — die antiken Komiker — did, and *not been tied to these strict and regular form which the niceness of a few, who are nothing but form, would throw upon us* [3]).

Mitis. *Well, we will not dispute of this now;* but what's his scene?

Cordatus. Marry, Insula Fortunata [4]), sir.

Mitis. O, the Fortunate Island; mass, he has bound himself to a strict law there.

Cordatus. Why so?

---

1) Es ist beachtenswerth, wie sorgfältig Jonson hier wie im Fortlaufe des Dialogs das ihm ganz unerfüllbare Gesez der Einheit der Handlung ignorirt. So ignorirt er stets die offenkundigsten Thatsachen, wenn er nicht wagen darf, ihnen grade ins Auge zu sehn.

2) Welch mattherzige Sophistik! Das heißt doch nur, durch breites und „gelahrtes" Reden den Kopf aus der Schlinge ziehn. Es giebt gar keine schlagendere Manier, solch haltloses Großthun zu persifliren, als es Shakespeare in den Reden des Narren in der allegirten Scene aus Was ihr wollt thut.

3) Die pure Armseligkeit für einen Mann, der sonst so gewaltig auf seinen antiken Standpunkt pocht; zugleich aber auch, wenn man das „nothing but form" genau beachtet, für Jonsons ästhetischen Standpunkt durch und durch charakteristisch.

4) Es ist wohl sehr glaublich, daß diese „Insula Fortunata" den Shakespeare veranlaßt hat, Jonson im Tempest erst noch ein Mal auf Prosperos Insel zu bringen.

Digitized by Google

Mitis. He cannot lightly alter the scène without crossing the seas [1]).

Cordatus. He needs not, having a whole island to run through, I think.

Mitis. No! *How comes it then that in some one play we see so many seas, countries, and kingdoms passed over with such admirable dexterity?*

Cordatus. *O, that but shows how well the authors can travel in their vocation, and outrun the apprehension of their auditory.*

Später spricht Cordatus die weisen Worte:

We must not bear this peremtory sail [2]),
But use our best endeavours how to please.

Nachdem auf diese Weise der einfachste Grundsaz der Aesthetik, und zwar der shakespeareschen Aesthetik, mit bewußter Sophistik so verdreht ist, daß Jonson im Stande ist, mit Vortheil danach zu stechen, fährt er in eigner Person als Asper im Interesse seiner sittlichen Satyrkomödie also fort:

Why, therein I commend your *careful*, thoughts,
And I will mix with you in industry
To please. *But whom? Attentive auditors,*
Such as will join their profit with their pleasure,
And come to feed their understanding parts;
For these I'll prodigally spend myself,
And speak away my spirit into air.

Dieser ebenso lächerlichen wie rabulistischen Rodomontade hat Shakespeare in der Rede seines Narren das Wort „careful" entlehnt, und das großwortige „I'll *prodigally* spend myself" verspottet sein feiner und geistreicher Mut-

1) Widerum ein absichtlicher Blender! Als ob nicht Aristoteles die Einheit des Orts, die ja bei ihm ebenso wie die Einheit der Zeit nur Consequenzen aus dem von Jonson in den dunklen Hintergrund geschobenen Fundamentalgesez der Einheit der Handlung sind, in einem viel stricteren Sinne nähme! Aber der Leser beachte gefälligst, wie Jonson die kleine Fläche, die seine Sachverdrehung hier geschaffen, zu einem groben Ausfall auf die Fehler seiner Fachgenoßen benuzt.

2) Uns nicht an die peremptorischen Grundsäze der Moral halten.

Digitized by Google

terwiz in unübertrefflicher Weise durch die Worte des Narren: „a good *housekeeper*, goes as fairly as to say a careful man, and a great scholar“.

Wie Shakespeare im Sommernachtstraum den Theseus und sein Gefolge gewiße kritische Bemerkungen zu dem Handwerkerstück machen läßt, so benuzt Jonson die beiden allegorischen Figuren des Mitis und Cordatus zu gleichem Zwecke, während Asper den Macilente spielt, nur mit den drei gewiß recht charakteristischen Abweichungen von Shakespeares Vorbilde, welches zweifellos ihn dabei geleitet, daß er 1) ermüdend monoton wird; denn mit der Regelmäßigkeit des Uhrwerks kehren seine kritischen Randglossen am Schluße einer jeden Scene wider; 2) daß er pedantisch didaktisch ist ohne jeglichen poetischen Schwung, und daher auch ohne jeden Anflug von jener Originalität und vollständiger Sachbeherrschung, welche die Bemerkungen von Theseus und seiner Gesellschaft auszeichnen; und endlich 3) daß ihm diese Episoden hauptsächlich dazu dienen, seine eigenen Fehler weg zu sophistisiren, und dafür anderen Leuten Fehler anzudisputiren, die sie nicht besizen. Eine dieser Episoden, welche die Shakespeareforschung längst mit Shakespeares Was ihr wollt in Zusammenhang gebracht, aber aus dem Grunde nicht genügend gewürdigt hat, weil sie die Möglichkeit einer doppelten Bearbeitung nicht erwogen [1]), verlangt unser schärfstes Augenmerk; denn sie spricht es gradezu aus, daß Jonsons Komödie sich just der genannten shakespeareschen entgegenstellt. Sie findet sich am Schluße der 2. Scene des III. Akts, wo vom höheren Standpunkte der satirischen Moral eines Jonson der Humor aus dem Fallstaff und Toby Belch ausgetrieben und an ihre Stelle ein vagabundirender Lump Namens „Apple-John“ [2]) gesezt wird, so naturgetreu, daß man nur ein Mal — besonders heut zu Tage — um die Stad zu gehn braucht, um einem solchen Kerl zu begegnen [3]). An diese

1) Vgl. die Einleitung zu Was ihr wollt von Nic. Delius.
2) Daher wohl „Quinapalus“, Was ihr w., I. 5?
3) Ich habe Ben Jonson aber auch in Verdacht, diese Ausgeburt seiner reichen Phantasie zugleich mit auf den Hamlet gemünzt zu haben.

Digitized by Google

herrliche Leistung schließt sich dann folgende didaktische Erquickung:

Mitis. I travail with another objection, signior, which I fear will be enforced against the author, ere I can be delivered of it.

Cordatus. What's that, sir?

Mitis. That the argument of his comedy might have been of some other nature, as *of a duke to be in love with some countess, and that countess to be in love with the duke's son, and his son to love the countess' waiting-maid* [1]*; some such cross-wooing with a clown to their serving-man, and familiarly allied to the time.*

Selbstverständlich wird das alles durch die jonsonsche Didaxis im weiteren Verlauf des geistreichen Gesprächs widerlegt; doch wird der Leser gern auf die Bekanntschaft mit dieser Fortsezung verzichten.

Abgesehen von Macilente ist die Hauptperson von Jonsons einheitlosem Komödien-Quodlibet eine Karrikatur Shakespeares, welcher er den ebenfalls italienischen, oder wenigstens italienisch sein sollenden, auf Pierce Pennyless und die von mir in der Abhandlung über Mutter Bumby herausgehobene Stelle aus Love's Labours lost stichelnden Namen Puntarvolo beilegt. Diese Strohpuppe wird in ver-

1) Die Abweichungen von Shakespeares Fabel erscheinen, sobald man nur mit mir supponirt, daß die erste Bearbeitung des Stücks den Malvolio noch nicht enthalten, durchaus absichtlich und darauf berechnet, dieselbe möglichst ins Triviale zu ziehn. Daß Shakespeares Stück gemeint ist, dafür bürgt nicht bloß der gesammte Inhalt der jonsonschen Komödie, sondern namentlich auch das nachfolgende, maliciöse: „some such cross-wooing with a clown to their serving-man". Uebrigens möchte ich bei dieser Gelegenheit — schon mit Rücksicht auf die mancherlei spanischen Ausdrücke in Was ihr wollt — darauf aufmerksam machen, daß wahrscheinlich Lopes de Rueda „Engaños" die Quelle von Shakespeares Komödie sind. Vgl. George Ticknor, History of Spanish Literature, II. 11. Beiläufig bemerkt, giebt es auch eine spanische Pyramus und Thisbe Tragikomödie von Lope de Vega, s. Ticknor a. a. O., S. 208. Es ist aber nicht entfernt an irgend welchen Zusammenhang derselben mit dem deutschen Peter Squenz oder Shakespeares Tragikomödie zu denken.

Digitized by Google

schiedenen Situationen als Simpel und Geck vorgeführt. Zuerst II. 1, wo er eine affige Scene mit seiner Gemahlin aufführt. Obgleich Jonsons Darstellung schon hier die Verworrenheit selbst an Wirrwarr überbietet, so läßt sich doch so viel erkennen, daß Shakespeare wegen der schönen Elfenscene in den Lustigen Weibern, welche wir im folgenden Bande genauer zu betrachten haben werden, ausgehöhnt werden soll, als ob der große Dramatiker dort seiner eigenen Muse eine schauspielerige, eitle Ovation und Reverenz dargebracht habe. Auch sonst enthält die alberne Scene noch Sticheleien auf den Sommernachtstraum, den Hamlet, die Entlehnung der Fabel des Wintermärchens von Greenes Pandosto und Shakespeares eheliches Unglück, so daß wir uns wider ganz in dem Fahrwasser des Midas, der Didotragödie und des Pierce Pennyless befinden, aus welchem auch die Erinnerung an die mysteriöse Reise nach Constantinopel in folgender, auch in der nächsten Abhandlung noch in Betracht zu ziehenden Passage wider aufgewärmt wird:

Puntarvolo. I do intend, this year of jubilee coming on, to travel; and because I will not go altogether upon expense, I am determined to put forth some 5000 pounds to ten paid me for one, upon the return of myself, my wife, and my dog from the Turk's court from Constantinopel [1]). *If either of us miscarry in the journey, 't is gone;* if we be successful, why, there will be 25,000 pounds to entertain them withal. . . .

Carlo Buffone [2]). I was thinking on your subject, sir, an you call it so. Is this the dog goes with you?

Puntarvolo. This is the dog, sir.

Carlo. He does not goe barefoot [3]), does he?

---

1) Das „ten paid me for one" scheint mir auf Greenes Pamphlet „A Notable Discovery of Coosenage", sowie auf die betreffende Stelle des Pierce Pennyless als die Zinsen anzuspielen, welche dem Shakespeare seine Reise nach Constantinopel eingetragen.

2) Eine andere nichtssagende Strohpuppe, wie es scheint Gegenstück des Clown in Was ihr wollt, und wohl ebenso wie Bobadil Portrait — als welches ihn Gifford bezeichnet — nur dem Namen nach.

3) Entweder Anspielung auf die apokryphe Reise nach Con-

Digitized by Google

Puntarvolo. Away, you traitor, away!

Carlo. Nay, afore God, I speak simply; he may prick his foot with a thorn, and be as much as the venture is worth [1]). Besides for a dog *that never tvavelled before* [2]), it's a huge journey to Constantinople. I'll tell you now, an he were mine, I'd have some present conference with a physician, what antidotes were good to give him, preservation against poison; for assure you, *if once your money be out* [3]), *there will be divers attempts against the life of the poor animal.*

Puntarvolo. *Thou art still dangerous.*

Es ist bekannt, daß Shakespeares Vater 1599, also just in demselben Jahre wo Jonson seine Komödie auf die Bühne brachte [4]), (zum 3. Male) das Patent der Familie Shakespeare auf ihr Wappenrecht vom königlichen Heroldsamte hatte erneuern laßen [5]); das gibt Ben Jonson willkommene Gelegenheit auch über diese Thatsache herzuziehn und daraus ebenfalls den Vorwurf der Geckerei für Shakespeare zu schmieden, obwohl ihn die ganze Sache, er mochte sie betrachten von welcher Seite er wollte, nicht das Geringste anging [6]). Damit indeß noch nicht genug,

---

stantinopel, oder — was mir wahrscheinlicher — auf Troilus und Cresida. In der nächsten Abhandlung komme ich darauf zurück.

1) Um diesen Wiz zu verstehn, muß man vor allem wißen, daß der Hund die allegorische Figur von Shakespeares Satire ist. Die apokryphe Reise nach Constantinopel muß also wohl irgend eine satirische Schrift sein, doch läßt sich ohne Einsicht von Greenes genanntem Pamphlet nicht über die Sache mit Sicherheit urtheilen. So viel aber ist gewiß, daß Jonson sich hier ganz entschieden zu Shakespeares Widersachern schlägt, sie zu unterstüzen sucht, wie vordem Lyly, Nash und Genoßen gemeinsame Sache gemacht hatten.

2) „tell a whole legend of *lies* of his travels unto Constantinople", sagt Nash. Vrgl. S. 139.

3) Wenns dermaleinst mit eurem Wiz zu Ende ist, d. h. wenn deine Münze nicht mehr „Curant", dein Ansehn hin ist. Weiter unten wird auf die Stelle zurückzukommen sein.

4) Ich schließe hieraus und aus anderen Umständen, daß die Komödie erst Ende 1599 erschienen ist.

5) Vrgl. Halpin, Oberon's Vision S. 23, Note a.

6) Dabei macht — wenn ich nicht irre Pemtarvolo selbst —

Digitized by Google

bricht Jonson III. 1, die Gelegenheit zu folgender nicht wenig verlezenden persönlichen Insulte gegen Shakespeare vom Zaune:

Carlo Buffone (zu Puntarvolo). Nay look you, sir, now you are a gentleman, you must carry a more exalted presence, change your mood and habit to a more austere form; be exceeding proud, stand upon your gentility, and scorn every man; speak nothing humbly, never discourse under a nobleman, though you never saw him, but *riding to the star-chambre*; it's all one. Love no man; trust no man; speak ill of no man to his face, nor well of any man behind his back; salute fairly on the front, and wish them hanged upon the turn u.s.w.

Der Leser wird jetzt schon erkennen, daß Malvolio keinem andern seinen Namen verdankt, wie dem jonsonschen Puntarvolo. Eben Malvolio ist denn auch das corpus vile, woran Shakespeares genialer Humor die Strafe vollstreckt hat, die Jonsons unsaubere Anmaßlichkeit verdient hatte; und zwar mit den Mitteln einer so durch und durch echten und gesunden Komik, daß das einzige Beispiel schon ausreicht, den durchgehenden specifischen Unterschied von Shakespeares und Jonsons Charakter bloß zu legen. Zwar hat Shakespeare meines Wißens die klägliche Scene, wo Puntarvolo den Theaternarren seiner Gemahlin spielt völlig unberücksichtigt gelaßen, sofern nicht etwa die hirnverbrannte Liebeskomödie, welche Malvolios unermeßliche Geckerei mit der Olivia aufführt, zugleich ein Compliment gegen Ben Jonson ist; eine Ausnahme, die — in Anbetracht der jammervollen Composition von Jonsons Spottscene — keineswegs so ganz unwahrscheinlich ist. Meisterhaft dagegen hat Shakespeare Carlo Buffones aufdringliche Unverschämtheit mitgenommen. Genau dieselbe Unter-

folgende Bemerkung: „Nothing without mustard". Die Worte haben mich, ich weis nicht, ob mit Recht an das erste der Traumgesichte in Mutter Bumby erinnert, und ich habe verstanden: Du bleibst doch ein Commoner. — Ich bemerke dabei, daß Gifford dem Jonson nachrühmt, er habe die Verleihung eines Wappens, die ihm Jacob I. angeboten, ausgeschlagen. Das sieht mir nicht aus wie Ben.

Digitized by Google

weisung, welche Carlo Buffone hier dem Puntarvolo giebt, giebt Maria (II. 5) dem Malvolio in der Nachschrift des falschen Briefes: „To injure thyself to what thou art like to be", heißt es dort, „cast thy humble slough, and appear fresh. Be opposite with a kinsmann, surly with servants, let thy tongue tang arguments of state [1]); put thyself in the trick of singularity. She thus advises thee, that sighs for thee . . . Go to, thou art made, if thou desirest to be so [2]); if not, let me see thee a steward still, the fellow of servants, and not worthy to touch fortune's fingers. Farewell. She that would alter services with thee." [3])." Der Meisterwiz, wo Shakespeares Genie sofort wider himmelhoch über den Jonson hinausragt, besteht nun aber darin, daß Malvolio, der schon zu Anfang der Scene die unwidersprechlichsten Proben von der Hundstagstollheit des Hochmuths abgelegt hat, unmittelbar hinterher in die Worte ausbricht: „Daylight and champian [4]) discovers not more; this is open. *I will be proud; I will read politic authors; I will baffle sir Toby* [5]); *I will wash off gross acquaintance; I will be point-device the very man*", und dann auch aufs Har genau diesem edlen Vorsaze gemäß handelt, bis daß er die Kur im Tollhause (dark-house) durchgemacht hat. Bei Jonson dagegen hat es bei jener vollkommen unmotivirten, heimtückischen Insinuation sein Bewenden, eben weil er nicht als Dramatiker, noch viel weniger als Satiriker, sondern einzig und allein als persönlicher Feind, ja sogar als Verleumder schreibt [6]).

---

1) Dies und das Folgende sind shakespearesche Zusäze, die eben so genau dem Charakter seines Malvolio wie dessen Urbildes angepasst sind.

2) Doppelsinnig; genau so wie wir sagen „ein gemachter Mann", aber auch „du wirst gemacht", d. h. beschämt, ad absurdum geführt werden.

3) Obscön. Die, welche dir andere Dienste anweisen möchte. Aber vortrefflich, eben durch die Obscönität, der Sache entsprechend.

4) D. i. champaign (Ebene), wie auch Alex. Dyce schreibt. Zu verstehen ist, daß die von der Mittagssonne beschienene Ebene nicht übersichtlicher ist, wie der Sinn dieser Worte.

5) Wie Jonson im Every Man out of h. H. wirklich gethan!

6) Ich vermuthe, daß auch die Worte des Briefs: „some

Digitized by Google

V. 2 folgt nun die auf die Verhöhnung der beiden Junker, namentlich des Andreas als angeblichen Schablonennarren, abzielende Scene. Zu diesem Behufe läßt Jonson ein Fungoso (Schwammig) genanntes, sorgfältig jedes Wizes und Humors beraubtes Geschöpf seines eigensten egoistisch getrübten Wizes [1]) durch Puntarvolo einem „Hoffräu-

---

are born great, some achieve greatness, and some have greatness thrust upon them", auf welche der Narr am Schluße des Stücks nochmals mit so starker Betonung zurückkommt, dem Jonson entlehnt sind, obwohl sie sich — nach meinen Notizen — nicht mehr in Every Man out of his Humour finden. Eine solche Randglosse über Shakespeares Adel ist dem Jonson ganz entschieden zuzutrauen.

1) Man erinnere sich, was ich SS. 226—28 von der Benuzung des Falstaff und Slender in Jonsons Every Man *in* his Humour gesagt habe. Nichtsdestoweniger treibt Jonson die aufschneiderische Anmaßung so weit, die Figur dieses Fungoso, dessen Name ihn vielleicht als einen auf fremdem Holze wachsenden Schwamm bezeichnen soll, dazu zu benuzen, den Junker Andreas als bloße Karrikatur seiner Schöpfung, nämlich des Junker Stephen in Every Man *in* his Humor zu kennzeichnen. Diese unglaubliche Arroganz hat eben den im Text besprochenen, meinem Geschmacke nach absolut wizlosen Auftritt veranlaßt. Um Fungoso als Revindicationsmittel gebrauchen zu können, läßt Jonson denselben ein scharfes Augenmerk auf die Kleidungsstücke und Moden eines ähnlichen Narren seines Stücks, des Fastidious Brisk, der die zweite Auflage des Junker Stephen darstellt, haben, und sorgfältigst darauf bedacht sein, mit Hilfe eines intelligenten „Schneiders" — man denke an Lylys „tailor"! — sich genau dieselbe Kleidung wie jener zu beschaffen. Jedes Mal aber, wenn Fungoso glaubt, das Ziel seines Strebens erreicht zu haben, erscheint Fastidious Brisk wider in einem anderen Kleide, und der arme Narr ist geprellt, wie denn auch Jonsons reichhaltige Erfindungsgabe dem Shakespeare bei seinen plagiatischen Versuchen ein Schnippchen zu schlagen verstand! In diesem eigenthümlichen Verhältniße Fungosos zu Fastidious Brisk liegt auch der Grund, weshalb Fastidious den Puntarvolo begleitet, als derselbe dem Hoffräulein den Fungoso vorstellt.

Shakespeare hat den lächerlichen Einfall Jonsons, ihn durch eine derartig gehaltlose Allegorie des Plagiats zu beschuldigen, am Schluße der 4. Scene des I. Akts in Was ihr wollt gründlich mitgenommen. Die Passage beginnt mit des Andreas Worten: „I am a fellow o' the strangest mind i' the world: I de-

Digitized by Google

lein“ vorführen, um sich das Vergnügen zu machen, daß das Fräulein den — angeblichen — Narren für einen Hofmann und Liebbaber, einen Junker halten soll. Die Scene, eine verstandesdürre und gefühlsbare Allegorie, die keinen Menschen ansprechen kann, der sie nicht mit den verblendeten Augen jonsonscher Vaterliebe und feindseliger Persönlichkeit betrachtet, endet damit, daß Puntarvolo, sein Popanz und seine übrige Begleitung zur Thür hinausgeworfen werden, weil der Popanz ein bloßer Schablonennarr sei. Jonson ist aber so fest davon überzeugt, hier etwas exquisites an wiziger Satire geleistet zu haben, daß er schon in der vorausgehenden Scene — in einer ebenfalls höchst gesuchten und gedrechselten Action — den Macilente, den Macher in dieser ganzen Angelegenheit, Puntarvolos Hund — die böse shakespearesche Satire — vergiften läßt. V. 4 erfährt Puntarvolo, daß sein unentbehrlicher Hund vergiftet ist, und beginnt darüber ein klägliches Lamento. Bei dieser Gelegenheit hat ihm der weise Ben natürlich wider den Spaßmacher Carlo Buffone zugesellt, und dieser stichelt mit

---

light in masques and revels sometimes altogether.“ Es werden in dieser Passage zugleich Jonsons „Cynthia's Revels“ und Poetaster mitgenommen. Auf die ersteren spielen eben des Andreas „revels“ an, mit dem lezteren hängt die folgende Aeußerung des Andreas zusammen: „As any man in Illyria, whatsoever he be, under the degree of my betters; and yet I will not compare with an old man.“ Der old man ist Shakespeare selbst, und die „betters“ sind durch die „better natures“ im Poetaster veranlaßt, auf die sich überhaupt die Bemerkung bezieht.

Ich möchte bei dieser Gelegenheit auch darauf aufmerksam machen, daß Jonson den Fastidious Brisk mit Puntarvolos Project nach Constantinopel zu reisen in Verbindung bringt. Ich vermuthe daraus, daß Nashs Anspielung auf diese Reise, resp. den Lügenbericht darüber, mit dem alten Wintermärchen in irgend welcher Beziehung steht, da Jonson doch wohl aus keinem anderen Grunde den Fastidious Brisk mit jener Reise in Beziehung gebracht hat, als um auszudrücken, hier liege wider ein ähnlicher Fall vor wie dort. Ist meine Vermuthung gegründet, was sich aus Greenes Pamphlet „A notable Discovery of Coosenage“ des bestimmtesten ergeben muß; so hätten wir damit auch eine wenigstens theilweise Einsicht in die Umarbeitung des Wintermärchens gewonnen.

Digitized by Google

folgenden höchst beachtenswerthen Worten auf den toten Hund:

„you“ — scil. Puntarvolo — „may have as you come through *Germany*, a familiar [1]) for little or nothing, shall [2]) turn itself into the shape of your dog, or any thing that you will [3]), for certain hours.“

Das „as you come through Germany“ spielt auf den deutschen Ursprung der Pyramus und Thisbe Tragikomödie, sowie des — im nächsten Bande zu erwähnenden — Urstocks der Fabel der Lustig. Weiber an. Die Fabel von Was ihr wollt ist ganz entschieden nicht deutschen Quellen entlehnt; aber — da nun ein Mal Ben es prätendirt, daß das Stück gegen ihn gerichtet sei — so stellt er es mit denjenigen satirischen Stücken zusammen, bei denen Shakespeare deutsche Quellen benuzt hat.

Ich bemerke nur noch, daß Jonsons Stück mit folgendem von Macilente gesprochenem, zu guterlezt nochmals mit möglichst scharfer Gelehrsamkeit gesalzenem Epiloge endigt:

„I will not do es Plautus in his Amphytruo, for all this, summi Jovis causa plaudite, beg a plaudite for God's sake; but if you, out of the bounty of your liking, will bestow it, why, you may in time make *lean* Macilente as fat as is sir John Falstaff.“

Jonsons kritikloser Versuch, die humoristische Komik und Satire Shakespeares in den beiden genannten Lustspielfiguren zu verspotten, um einer keifenden, überall von kleinlich egoistischen Interessen geleiteten Pseudosatirik Raum zu schaffen, hat den großen Dramatiker veranlaßt, den Malvolio, welchen die ursprüngliche Fabel des Stücks ebenso wenig kennt wie die beiden Junker, und der auch in Shakespeares Komödie ebenso wenig wie die beiden lezteren einen unentbehrlichen Bestandtheil bildet, als widerwärtigen, aufgeblasenen Störenfried in diese Welt idyllischen Traumlebens zu sezen. Aus demselben Grunde, und

---

1) Hausgeist.
2) d. h. *which* shall.
3) Shakespeares Stück heißt: „What you will“!

Digitized by Google

um überhaupt die „cross-gartered“ [1]) Pseudosatirik der jonsonschen Gedächtnißgelehrsamkeit und Afterweisheit möglichst unschädlich zu machen, hat Shakespeare, ferner I. 5 den meisterhaften Dialog über das Wesen der Narrheit (zwischen Olivia, dem Clown und später auch Malvolio) eingeschoben, welcher der jonsonschen Theorie der verstimmten Satire die Theorie der einzig wahren Satire entgegensezt, und zwar in so vollendet künstlerischer, wirklich dramatischer Form, daß dadurch Jonsons unbeholfene Schulmeisterdidaxis förmlich wie ein vorlaut schnatternder Blaustrumpf beschämt wird. Die wahrhaft elende satirische Allegorie, mit der sich Jonson für den Junker Tobias, und hauptsächlich für den Junker Andreas als seine „ennemis imaginaires“ zu rächen und dieselben zu discreditiren sucht, weil sie Geschöpfe eines unerlaubten Humors seien, welche nach den Grundsäzen der eßigsauren Moralsatirik als böse Brut behandelt werden müßen, sind die Motive dazu geworden, daß Shakespeare den Malvolio durch die Lärmgeister in Olivias Haushalt in das Narrenhaus hat einsperren laßen, um ihn dann just durch den Narren wahre Narrheit, d. h. komische Satire lehren zu laßen, und zwar mit Aufgebot aller, sichtlich nicht unbedeutenden Gelehrsamkeit des Narren. Die Hauptpointe dieser meisterhaften Scene (IV. 2) bildet das Lied, das der Narr am Schluße singt:

I am gone, sir,
And anon, sir,
I'll be with you again.
In a trice,
Like the old Vice [2]),
Your need to sustain u.s.w.

Jonson wird dadurch in der geistreichsten Weise mit der Nase darauf gestoßen, daß das englische Volk längst Satire gekannt, ehe er daran gedacht, das Wesen der komischen Satire aus seinen antiken Classikern herauszulesen; und wird ihm gleichzeitig zu verstehen gegeben, daß just dieser Geist nationaler Satire, dessen Dasein ihm der Staub

1) D. h. baroque und absonderlich.
2) Bekanntlich der Narr der alten Moralitäten.

Digitized by Google

seiner Gelehrtenbrille verdeckt, sich erhalten werde, troz einem.

Die aufgedeckten historischen Motive haben Shakespeare endlich aber auch noch zu einzelnen satirischen, gegen Jonson gerichteten Bemerkungen bewogen, deren ich hier zum Schluß der Abhandluug um so lieber ein Par herausheben will, als mir dadurch nicht allein die Möglichkeit geboten wird, deren — bisher nicht ganz verständlichen — Sinn mit ebenso viel Leichtigkeit wie Sicherheit vollständig aufzuklären, als auch eine der Fundamentalzahlen der Shakespearebiographie mit überraschender Genauigkeit festzustellen.

Zunächst. I.3 schließt das einleitende Gespräch zwischen Junker Tobias und Maria mit folgenden Worten des ersteren: „What wench! *Castiliano vulgo*[1]): for here comes sir Andrew Ague-face." Ich kenne nicht einen einzigen auch nur annäherungsweis befriedigenden Commentar zu diesen Worten, deren Sinn sich ms. Es. einzig und allein von dem angedeuteten historischen Standpunkte aus ergiebt; von hieraus aber auch sofort mit aller Bestimmtheit. Mit Rücksicht auf die klägliche Allegorie in V. 2 von Every Man out of h. H. nennt Tobias den Andreas „Castiliano *vulgo*", d. h. „Pöbel" für den stolzen Spanier, weil Jonson ihm eben durch jene Allegorie die „Hoffähigkeit" abgesprochen hat. Das „Castiliano" hat dabei ms. Es. keinen andern Zweck als Jonsons Großthuerei mit seinen dem Italienischen entlehnten Personenbezeichnungen lächerlich zu machen. Zweitens. I.5 in dem Dialoge über die Narrheit findet sich folgende Stelle:

Olivia. How say you to that, Malvolio?

Malvolio. I marvel your ladyship takes delight in such a *barren rascal*. I saw him put down the other day with an *ordinary fool*, that has no more brain than a stone. Look you, now[2]) he's out of his guard[3]) already u.s.w.

---

1) Daß vulgo die einzig richtige Lesart, und Warburtons Correctur „volto" unbedingt zu verwerfen ist, wird sich gleich zeigen.

2) So; nicht wie es regelmäßig geschieht „look you now," ist ms. Es. zu interpungiren.

3) Er ist außer Faßung, hilflos. So dachte Ben Jonson;

Digitized by Google

Und nun folgt die ausgezeichnete didaktische Bemerkung der Olivia über das Wesen der Narrheit. Hier sind allerdings keinerlei sprachliche Schwierigkeiten; es ist aber doch wohl nicht unzweckmäßig, darauf aufmerksam zu machen, wie bestimmt die Worte Malvolios: I marvel your ladyship takes delight in such a barren rascal" auf die bezeichnete Allegorie in Every Man out of h. H. anspielen. Daraus ergiebt sich auch von selbst, wer mit Malvolios „ordinary fool" gemeint ist. Es ist eben jenes wizlose Monstrum, mit welchem Jonson in seiner Allegorie operirt; doch hat der Leser nicht nöthig, dabei nicht auch zugleich an den Herrn Vater jener Strohpuppe zu denken. Die nachfolgende Bemerkung Olivias über die Narrheit bildet den eigentlichen Höhenpunkt, die Spize dieses ganzen Dialogs; wie zweckmäßig und sorgfältig aber unter diesen Umständen, diese kurze Unterbrechung und Zwischenconversation mit Malvolio Olivias Auseinandersezung voraus zu schicken! Die Auseinandersezung erhält dadurch in spielender und doch vollkommen sicherer Weise, genau so, wie es Schiller in der in der vorigen Abhandlung S. 198, (Note), allegirten Stelle aus dem Aufsaze Ueber naive und sentimentale Dichtung aussagt, einen bestimmten praktischen Zielpunkt, einen realen Gegensaz, der sie zugleich wider verständlich macht.

Drittens. II. 3 unterhalten sich Maria und Tobias über Malvolio. Maria sagt:

„Marry, sir, sometimes he is a kind of *Puritan,*"

und Tobias erwidert:

„The devil, *a Puritan that he is or anything,* constantly but a time-pleaser [1]), an affectioned ass,

---

daß er darin aber ganz gewaltig geirrt, beweist die nachfolgende Rede der Olivia.

1) Ein Mensch, der sich nach den Zeitverhältnißen richtet, nicht nach Grundsäzen, sondern den „Conjuncturen" gemäß handelt. Daß ein solcher Vorwurf dem Jonson zu machen, grade mit Rücksicht auf seine angeblich antike und satirische Richtung zu machen, habe ich in meinen Auseinandersezungen über seinen Charakter gezeigt.

Digitized by Google

that cons state without book [1]), and utters it by great swarths u.s.w. [2]).

Dies ist die Stelle, aus der Gervinus u. a. herausgelesen haben, daß Malvolio ein Puritaner sein solle. Daß das unrichtig, läßt schon Marias Ausdrucksweise „*sometimes* he is *a kind* of Puritan", sowie des Tobias: „ Puritan that he is *or anything*" erkennen. Der Spott trifft einzig und allein Ben Jonsons Moralsatirik, welche — wie ich gezeigt habe — nach des Asper-Macilente Ausdruck nur „die Guten" erfreuen soll, der es aber nach Jonsons eigenem Geständniß in seiner Zueignungsschrift zum Volpone bis Anfang 1607 noch nicht gelungen war, den „Guten" wirklich eine heitere Freude zu bereiten, so daß Jonson noch damals auf die Zukunft vertrösten mußte. Die Puritaner wollten ebenfalls die Welt mit bloßer Moral und Predigt ausdörren, „macilente" machen; und das ist der Grund, weshalb Malvolio hier puritanischer Anwandlungen geziehen wird. Die Satire ist um so beißender, weil Jonson in seinen allerchristlichsten Haß grade auch die Puritaner eingeschloßen hatte.

Endlich. Das säuerliche Gespräch Carlo Bufones mit Puntarvolo über des lezteren Hund, läßt Jonson, wie ich gezeigt habe, in die unverhohlene Drohung gegen Shakespeare auslaufen; „assure you, *if once your money be out*, there will be divers attempts made against the life of the poor animal;" und um der Sache noch mehr Nachdruck zu

---

1) Der Prachtphrasen (state) auswendig lernt (cons), um sie aus dem Kopfe herzusagen (without book). Wie scharf trifft dieses kurze Wizwort die aufgeblasene Gelehrtenmanier Jonsons grade in Every Man out of h. H. Schon meine unvollständigen Mittheilungen laßen das erkennen; der Leser aber, der sich selbst an die Sache macht, wird staunen, wie viel Veranlaßung Jonson auch sonst noch dem Shakespeare zu dieser „Abführung" gegeben.

2) Die kurze Episode zwischen Marias und des Tobias Bemerkung, die ich hier übersprungen, ist ebenfalls nichts weniger als unerheblich. Junker Andreas will den Malvolio tod schlagen wie einen Hund, nur weil er ein „Puritaner" ist. So sich von seiner blinden Leidenschaft leiten zu laßen, das wäre allerdings ein Stück Arbeit für Ben Jonson, dessen stierköpfiges Losrennen auch I.4 verspottet wird.

Digitized by Google

geben, läßt er den timiden Puntarvolo auf diese elende, nicht einmal formal gelungene Bravade erwidern: „Thou art still dangerous.“ Wie durchaus Jonson hier die Rechnung ohne Wirth gemacht, darüber hat ihn Shakespeare IV.1 in der kaltblütigsten Weise belehrt, indem er ihn zugleich mit gerechtem Selbstbewußtsein darauf aufmerksam macht, daß auch er, Shakespeare, sich einige praktische Kenntniß der dramatischen, resp. komischen Satire erworben habe. Dort treffen Sebastian und der Narr zusammen; ersterer giebt dem lezteren Geld, und der Narr erwidert darauf:

„By my troth, thou hast an open hand. *These wise men, that give fools money, get themselves a good report after fourteen years' purchase.*“

Das „after fourteen years' purchase“ wird auf Colliers Vorschlag von den Commentatoren so ausgelegt, als ob der Narr sagen wollte, erst wenn man einem Narren 14 Jahre, das heißt eine lange Zeit, hindurch Geld gegeben, erwachse daraus eine gute Nachrede (report). Ich bin außer Stande, in dieser Erklärung auch nur einen Gran wirklichen Sinnes zu finden, und begreife nicht, wie sie hat allgemein adoptirt werden können. Die Worte sind, weil eine persönliche Beziehung zu Shakespeare enthaltend, dunkel; sie müßen aber auf die Zeit von Shakespeares Künstlerlaufbahn bezogen und folgendermaßen verstanden werden. Die Weisen, welche die Narren — und nicht die Pseudosatirik eines Jonson — am Leben erhalten (give money = dafür sorgen, daß sie am Leben bleiben) werden sich ebenfalls (themselves) — sowie ich — einen guten Namen (good report) — scil. als Dichter — erwerben, wenn sie sich erst so lange darum beworben haben wie ich (after fourteen years' purchase). In seiner Opposition gegen Jonson identificirt sich der Dichter gradezu mit den Narren[1]), und deutet — mit

1) Bereits am Eingange von I.5 in dem Gespräche zwischen Maria und dem Narren hat Shakepeare dafür gesorgt, daß der Leser dieser Identification inne wird. Die Art und Weise, wie dies geschieht, ist so charakteristisch für Shakespeares gesammte Auffaßung der Dinge, daß ich nicht umhin kann, hier darauf aufmerksam zu machen. Maria sagt in ihrem Gespräche u. a. zum Narren: „You will be hanged for your being so long

Digitized by Google

einem gewißen Seitenblicke auf Jonson und die obige Drohung Carlo Buffones — an, daß er nachgrade lange genug gewirkt, um sicher davor zu sein, von einem Macilente und Carlo Buffone ausgestochen zu werden. Im Anfange des 5. Akts benuzt Shakespeare nochmals das von Geldgeben entlehnte Bild zu einem klassischen Ausfall gegen Jonson; das wird alsbald weiter unten zu zeigen sein.

Ist die vorstehende Erklärung der Worte des Narren richtig, so folgt von selbst, daß wir mit den 14 Jahren auch ganz bestimmt das Jahr von Shakespeares Uebertritt zur Bühne feststellen können, sobald wir nur sicher wißen, wann die uns überkommene Bearbeitung von Was ihr wollt auf die Bühne gebracht ist. Die Untersuchung dieser Frage gehört nun allerdings streng genommen in diese Abhandlung nicht; da mir aber sonst in diesem Werke kein Raum zur Anstellung geboten ist, so wird der Leser gewiß einverstanden sein, wenn ich sie hier, wo sie leicht und kurz geführt werden kann, anschließe.

Aus des Delius Einleitung zu Was ihr wollt, kann der Leser ersehen, „daß im Jahre 1602 am „Maria-Lichtmess-Feste“ (2. Februar) „im Middle-Tempel Shakespeares Lustspiel zur Aufführung gelangte, und daß dasselbe wenigstens dem Schreiber des Tagebuchs“, dem John Manningham, wel-

---

absent; or, to be turned away, is not that as good as a hanging to you?“ Darauf erwidert der Narr: „Many a good hanging“ (obscön) „prevents a bad marriage; and for turning away, let *summer* bear it out.“ Es scheint mir zweifellos, daß Shakespeare bei dem „summer“ an den Hofnarren Will Summer in Nashs Sommers l. W. gedacht hat. Sowohl diese Worte, wie auch der sonstige Inhalt dieses und des darauf folgenden Dialogs mit der Olivia enthalten so viele absichtsvolle Anspielungen auf Shakespeares eigenen Schicksalsgang, daß ich beim besten Willen nicht anders verstehen kann, als er will hier auf die historischen Grundlagen seiner Satire — im Gegensaz zu der jonsonschen — hinweisen, und andeuten, daß sein Ausgangspunkt von vornherein ein viel gemüthvollerer ist, wie derjenige Jonsons. Dabei identificirt er sich aber ganz von selbst mit dem Narren; eine Haltung voll humanster Selbstironie, die in damaliger Zeit nichts despectirliches haben konnte.

Digitized by Google

chem wir diese Notiz verdanken, „damals neu war“. Dies ungefähr ist wirklich die Zeit, wann das jezige Was ihr wollt auf die Bühne gebracht ist. Daß Shakespeare nicht unmittelbar, also nicht schon 1600 auf Jonsons Every Man out of his Humour geantwortet hat, sondern daß dazwischen ein längerer Zeitraum liegt, läßt sich — alles sorgfältig erwogen — mit ziemlicher Bestimmtheit aus dem Eingange von I.5 schließen. Der Tadel des Narren, daß er so lange abwesend gewesen sei, die Drohung, welche Maria deshalb gegen ihn ausspricht, spielen meiner Auffaßung nach darauf an, daß Shakespeare eine übermäßig lange Frist hat verstreichen laßen, bevor er dem Jonson geantwortet. Im Fortlaufe der Scene ist von dieser Vergehung des Narren auch nicht die geringste Andeutung weiter zu finden; im Gegentheil die ersten Worte, welche Olivia zum Narren spricht, widersprechen den üblen Verheißungen Marias vollkommen; sie sagt zu ihm, gleichsam als wäre sie Jonsons Hoffräulein: „Take the fool away!“ Im Jahre 1600 brachte bekanntlich Jonson sein „Cynthia's Revels“ und 1601 seinen Poetaster auf die Bühne, beides ebenfalls höchst bißige Kampfstücke, die nicht bloß gegen Decker und Marston, sowie gegen das sonstige Heer gerichtet sind, mit welchem Ben Jonson angebunden hatte, sondern auch gegen Shakespeare. Lezterer hat nun Ben Jonson gegenüber den guten Haushalter gespielt, seine 3 Stücke in 1 zusammengerechnet und mit der einen Umarbeitung von Was ihr wollt Ende 1601 oder Anfang 1602 darauf geantwortet.

Das hat Shakespeare selbst in seiner bilderreichen Sprache am Anfange des 5. Akts ausdrücklich und absichtlich ausgesprochen. Dort giebt bekanntlich auch der Herzog dem Narren ein Geldgeschenk; der Narr erbettelt sich ein zweites, und nachdem er dies erhalten, mit folgenden Worten noch ein drittes:

„Primo, secundo, tertio is a good play; and the old saying is, the third pays for all; the *triplex*, sir, is a good tripping measure [1]); or *the bells of St. Bennet, may put you in mind: one, two, three*“.

---

1) Halliw. s. v. trip, nr. 6: „To fetch trip, to go back-

Digitized by Google

Die Glocken von St. Benedict, d. h. des londoner Benedictinerthurms, sind hier bildlich für Jonsons 3 Stücke gesezt, welche den Herzog daran erinnern sollen, daß es nothwendig ist, dem Narren das Leben zu fristen. Daher der Schluß: „may put you in mind“ u. s. w., der an das frühere Wort des Narren zurückerinnert: „These wise men that give the fools money, get a good report“ u. s. w. Jonsons 3 Stücke werden damit zugleich zur Narrenmünze, zum Narrenfutter gemacht, was für den großen Satiriker unter den Moralisten gewiß recht empfindlich war[1]).

Es ist hiernach unbedenklich, die Entstehung unseres jezigen Was ihr wollt in die angegebene Zeit zu sezen. Daraus aber folgt, wenn wir das „after fourteen years' purchase“ des Narren gehörig erwägen, ganz von selbst, daß Shakespeare Ende 1588 oder Anfang 1589 zur Bühne übergetreten ist.

---

wards in order to jump the further“. Das erklärt hier den Ausdruck.

1) Vorher schon enthält dieser Auftritt folgende Rede des Narren, welche ohne die Beziehung auf Ben Jonson absolut unverständlich bleibt:

„Marry, sir, they praise me, and make an ass of me; now, my foes tell me plainly, I am an ass; so that hy my foes, sir, I profit in the knowledge of myself, and by my friends I am abused; so that, *conclusions to be as kisses, if your four negatives make two affirmatives*, why then, the worse for my friends, and the better for my foes.“

„kisses“ werden nach Halliwell auch kleine Zuckerpflaumen genannt; wie man sie — sicherlich — Kindern zum Geschenk gegeben; das ist die Bedeutung des Worts in dem räthselhaften Saze: „conclusions to be as kisses, if your four negatives make two affirmatives“. Der Narr meint: wenn Shakespeare den 4 negativen Narren, d. h. den 4 Ausgeburten der Pseudosatire Jonsons, dem Puntarvolo, dem Carlo Buffone, dem Fastidious Brisk und dem Fungoso, die beiden wirklichen (affirmative) Narren, den Malvolio und den Clown gegenüberstellt, so ist es nicht anders, als wenn er ihm Zuckerpflaumen gegeben hätte. Die ebenfalls räthselhaften Worte: „why then, the worse for my friends“ u. s. w. sagen aber: bei diesem Handel steckt mein Freund Shakespeare das Schlechtere, nämlich jene 4 jonsonschen Figuren, ein, während meine Verächter, wie Ben Jonson, das bessere Theil erhalten. Eben weil Shakespeare dies hat sagen wollen, deshalb hat er so außerordentlich dunkel sich ausgedrückt.

Digitized by Google

Umarbeitungen shakespearescher Dramen durch Shakespeare selbst.

Es giebt Shakespeareforscher, welche — wie Alex. Schmidt[1]) — aus Ben Jonsons Mittheilung (in den Discoveries), daß Shakespeare alles, was immer er geschrieben, ohne Ausstreichungen und Correcturen geschrieben habe, nicht bloß die Folgerung ziehen, daß derselbe niemals sich mit Umarbeitung eines seiner Dramen befaßt, sondern, daß es auch ein wahres Attentat gegen sein Genie sei, ihm solche Umarbeitung schuld zu geben. Der leztere Theil dieser Folgerung scheint mir unter allen Umständen derartig krankhaft, daß er keinen Anspruch auf Beachtung hat; aber auch der erste Theil derselben ist ms. Es. unberechtigt. Jeder, der es mit Sorgfalt beobachtet hat, in welchem Verhältniß bei Shakespeare Stoff und Idee stehen, muß erkannt haben, daß der erstere für ihn lediglich das Gefäß der lezteren ist, und daß daher ihm auch eine vollkommen verschiedenartige Behandlung des Stoffes möglich ist, je nach der Idee, welche er hinein trägt[2]). Warum soll nun Shakespeare nicht gelegentlich einen bereits vollständig von ihm bearbeiteten Stoff unter einen theilweis oder vollstän-

---

1) In seiner Einleitung zu seiner Revision der von Tieck besorgten Uebersezung der Lustigen Weiber.

2) Ich muß mir gestatten, bei dieser Gelegenheit ein eignes Wort von mir zu citiren, an dem ich nur, um es hier brauchbar zu machen, eine geringfügige Kleinigkeit ändere. Ich habe, Sh. d. Kpfr. I. 174 in der Note, gesagt: „Nichts ist geeigneter dies faßlich zu machen, als die Grundverschiedenheit, mit welcher Shakespeare denselben Pyramus und Thisbestoff in der Tragikomödie und im Romeo gestaltet hat; dort ein gerupfter Sperling, hier ein majestätisch mit breiten Schwingen himmelan strebender Ar. In beiden Fällen arbeitet der Dichter unter der Herrschaft grundverschiedener Ideen, und wir abstrahiren eben diese Ideen als in sich geschloßene Wesenheiten, worauf

Digitized by Google

dig neuen ideellen Gesichtspunkt gezogen, und demnach umgeformt haben? Warum namentlich soll Jonsons Mittheilung einer solchen Möglichkeit widerstreiten? So wie ich dieselbe verstehe, wird dadurch lediglich als unumstößliche Thatsache festgestellt, daß Shakespeare, sobald er ein Mal an die Arbeit gegangen, nach vollkommen ausgetragenem Plane gearbeitet, und daher auch keine Abänderungen oder gar Verbesserungen gekannt hat; daß vielmehr alles bei ihm das unabänderliche Werk des Genies gewesen, von dem Göthe bezeugt: „Kein Werk des Genies kann durch Reflexion und ihre nächsten Folgen verbessert, von seinen Fehlern befreit werden“ [1]). Damit aber ist doch in keiner Weise gesagt, daß nicht dies Werk des Genies vom Genie selbst wider aufgelöst — natürlich nach längerer Zeit aufgelöst — und zu einem von Grund aus neuem Werke umgeschaffen werden kann, um eben eine ganz neue Idee hineinzutragen. Denn wenn das Genie bereits seit Jahren sein Werk vollendet außer sich stehen hat, gleich einem fremden, weshalb sollte es nicht im Stande sein, unter dem Einfluß vernünftiger praktischer oder rein ideeller Motive, dies sein eigenes Werk widerum als Stoff zu behandeln und daraus ein von Grund aus neues Kunstwerk zu schaffen? Das ist ganz offenbar eine Frage, die durch Jonsons Mittheilung in keiner Weise berührt wird; eine solche Umarbeitung shakespearescher Dramen durch Shakespeare bleibt folglich trozdem möglich; und es sind lediglich solche Umarbeitungen, von denen in der Folge die Rede sein wird.

Ein etwas anders fundirter, im wesentlichen jedoch auf dasselbe hinauslaufender Einspruch gegen die Annahme irgend welcher Umarbeitung seiner Dramen durch Shakespeare selbst ist neuestens von Nic. Delius erhoben, der früher selbst der Annahme geneigt gewesen ist. „Wenn ich in meinen bisherigen Shakspere-Ausgaben“, sagt dieser Gelehrte (Abhandlungen, Einleitung, S. IX) „.. die Wahrscheinlichkeit oder doch die Möglichkeit einer doppelten

---

das lezte Ziel des Dichters gerichtet ist, aus der von ihm geschaffenen Kunstform.“

1) Vrgl. Sh. d. Kpfr., I, 198.

Digitized by Google

Bearbeitung des Hamlet, des Romeo, des King Henry V und der Merry Wives of Windsor von seiten des Dichters annahm, und ebenso die Discrepanzen zwischen dem Texte des First part of the Contention etc. und der True Tragödie einerseits und dem Second part und Third part von King Henry VI andererseits wenigstens theilweis auf eine doppelte Bearbeitung dieser Dramen durch Shakspere selbst zurückzuführen geneigt war, so hat sich inzwischen ... meine Ansicht geändert und dahin festgestellt, daß Shakspere **niemals** ein ein Mal von ihm für die Bühne geschriebenes, und auf der Bühne zur Aufführung gelangtes Schauspiel umgearbeitet hat". Die Grundlage dieser neueren Ansicht von Delius bildet die Vergleichung der sog. unvollkommenen Texte älterer Quartos mit den Texten der Folio von 1623. Lange Zeit hat die Ansicht gegolten, jene unvollständigen Texte seien sog. erste Entwürfe, so daß der Text der Folio ihnen gegenüber die Bedeutung des vollendeten, verbesserten Textes einnehmen würde. Jene Ansicht fängt jezt nachgrade an, antediluvianisch zu werden; die vergleichende, zum großen Theil von Delius selbst, hauptsächlich aber von Tycho Mommsen ausgehende Kritik hat sich immer mehr davon überzeugt, daß die unvollkommenen Texte corrumpirte, die Foliotexte dagegen die echten Texte sind; und von diesem Standpunkte aus ist Delius zu seiner heutigen Ansicht gelangt. Indeß auch diese kritischen Untersuchungen führen nicht über die ohnehin vollkommen feststehende Thatsache hinaus, daß Shakespeare keine Correcturumarbeitungen vorgenommen; daraus aber den viel weiter gehenden Schluß ziehen zu wollen, er habe überhaupt keine Umarbeitungen vorgenommen, dazu sind wir ms. Es. kritisch in keiner Weise berechtigt, und schießen damit beiweitem übers Ziel hinaus. Von den praktischen Gesichtspunkten, welche Umarbeitungen der lezteren Art veranlaßen konnten, will ich hier nur einen einzigen hervorheben, weil wir ihn theilweis schon bewährt gefunden, theils noch bewährt finden werden, Shakespeares Polemiken. Es ist ausgemachte Thatsache, daß wir diesen Polemiken die ausgezeichnetsten Kunstwerke zu danken haben, was meiner Vermuthung nach mit der Schwermuth des Dichters in engster Causalbeziehung

Digitized by Google

steht; denn für diese mußte der gerechte Kampf selbst eine erfrischende Bewegung sein. Ebenso ausgemacht aber ist auch, daß wir den Polemiken sehr schöne Umarbeitungen verdanken. Und das finde ich sehr natürlich. Shakespeare hatte viel zu kämpfen, entschieden erheblich mehr, als es mir bisher geglückt ist, nachzuweisen; da konnte er aber nicht jedes Mal neu erfinden; wohl aber mußte es für ihn, der den Bau seiner Stücke bis in das kleinste Detail kannte, ein Leichtes sein, die Sache — besonders wenn es sich um ein Lustspiel handelte — nach neuen, dem Bedürfniße der Polemik entsprechenden Gesichtspunkten zu arrangiren und zu verändern. Die alten Texte der aus solchen oder anderen allgemeinen Rücksichten umgearbeiteten Stücke sind nun aber alle samt und sonders vor der Drucklegung vernichtet; und das eben ist der Grund, weshalb die vergleichende Kritik gar nicht mehr in der Lage ist, die Umarbeitungen an und für sich nachzuweisen oder zu bestreiten.

Die in den früheren Abhandlungen voraufgeschickten Untersuchungen laßen aber ms. Es. keinen Zweifel, daß folgende Stücke von Shakespeare umgearbeitet sind:

1. Der Hamlet. Daß wir im jezigen Hamlet noch den Hamlet von 1589 vor uns haben, wird niemand glauben wollen; auch scheint mir, daß sich grade an diesem Stücke noch jezt die Spuren der Umarbeitung erkennen laßen; doch will ich mich auf keine weiteren desfallsigen Untersuchungen einlaßen.

2. Love's Labours lost.

Midas und Pierce Pennyless laßen keinen Zweifel, daß das Stück bereits vor ihnen existirt hat, wie denn überhaupt der Grundbau desselben entschieden juvenil ist. Andererseits läßt die von mir in der Abhandlung über Mutter Bumby allegirte Passage keinen Zweifel, daß nach dem Pierce Pennyless eine Umarbeitung erfolgt ist. Dafür spricht auch eine an das Groatsworth erinnernde Passage in I. 2, die sich äußerlich durch maßenhafte Häufung des Wortes „juvenal" markirt[1]). Aber noch eine dritte weit spätere Umarbeitung

1) Beiläufig bemerkt, auch ein weiteres Indicium dafür, daß Thisbes brisky „Juvenal" ganz entschieden Nash ist.

Digitized by Google

ist mit diesem äußerst locker gebauten Stücke vorgenommen. Das interlude von den 9 „worthies“, die in der That nur 3 sind, nämlich John Lyly (Judas, wegen seines heimtückischen Verraths im Midas, und muthmaßlich schon vorher in dem gegen Marlprelate gerichteten Pamphlet von 1589), Nash (Armado als Hector, mit Rücksicht auf die Didotragödie) und Peele, ist zweifellos erst — an Stelle eines älteren — nach 1594, und wie ich sofort zeigen werde, sogar erst nachdem Nash sein Sommers l. W. auf die Bühne gebracht, eingelegt. Es kann wohl keinem Zweifel unterliegen, daß Lyly sowohl wie Nash noch 1594 Veranlaßung genommen haben würden, sich für diese Piece zu rächen, wenn sie damals bereits sich in dem Stücke gefunden hätte; ihre polemischen Geistesproducte bis Ende 1594 gehen aber mit stummem Schweigen darüber hin. Und doch dürfte sich kaum ein zweiter Fall nachweisen laßen, wo Shakespeares wirkliche Leidenschaft mit solcher Gewalt sich in seiner Dichtung zeigt wie hier. Den Schlüßel dazu liefert — und soll ms. Es. nach Shakespeares Intention liefern — der sehr mechanisch angesezte Schluß:

Reenter Armado.

Armado. Sweet majesty, vouchsafe me, —

Princess. Was not that Hector?

Dum. The worthy knight of Troy.

Arm. I will kiss thy royal finger, and take leave. I am a votary; I have vowed to Jaquenetta to hold the plough for her sweet love three years. But, most esteemed greatness, will you hear the dialogue that the two learned men have compiled in praise of the owl and the cuckoo? it should have followed in the end of our show.

King. Call them forth quickly; we will do so.

Arm. Holla! approach.

Reenter Holofernes, Nathaniel, Moth, Costard, and others.

This side is Hiems, Winter, — this Ver, the Spring; the one maintained by the owl, the other by the cuckoo. — Ver, begin.

Song.

Spring. *When daisies pied, and violets blue,*
And lady-smocks all silver-white,

Digitized by Google

And cuckoo-buds of yellow hue,
Do paint the meadows with delight,
The cuckoo then, on every tree,
Mocks married men; for thus sings he:
Cuckoo;
Cuckoo, cuckoo, — O word of fear;
Unpleasing to a married ear!

When shepherds pipe on oaten straws,
And merry larks are ploughmen's clocks,
When turtles tread, and rooks, and daws,
And maidens bleach their summer smocks,
The cuckoo then, on every tree,
Mocks married men; for thus sings he:
Cuckoo;
Cuckoo, cuckoo, — O word of fear,
Unpleasing to a married ear!

Winter. *When icicles hang by the wall,*
And Dick the shepherd blows his nail,
And Tom bears logs into the hall,
And milk comes frozen home in pail,
When blood is nipp'd, and ways be foul,
Then nightly sings the staring owl:
Tu-who;
Tu-whit, tu-who, — a merry note,
While greasy Joan doth keel the pot.

When all aloud the wind doth blow,
And coughing drowns the parson's saw,
And birds sit brooding in the snow,
And Marian's nose looks red and raw,
When roasted crabs hiss in the bowl,
Then nightly sings the staring owl:
Tu-who;
Tu-whit, tu-who, — a merry note,
While greasy Joan doth keel the pot.

Arm. — The words of Mercury are harsh after the songs of Apollo. You that way, — we this way. [*Exeunt.*

Daß dieser Auftritt erst geschrieben ist, nachdem Nashs

Digitized by Google

satirische Komödie erschienen war, machen die allegorischen Figuren Hiems, Winter und Ver, the Spring vollkommen zweifellos [1]). Die „two learned men that have compiled the song in praise of he owl and the cuckoo," sind John Lyly und Thom. Nash. Die Kuckuckslieder des erstern in Midas und Mutter Bumby haben wir bereits kennen gelernt, dasjenige des lezteren in Sommers l. W. wird uns der folgende Band kennen lehren. Shakespeares Absicht ist also unzweifelhaft, die beiden Gelehrten für ihr Geschimpf an den Pranger zu stellen. Daher auch das interlude der „Worthies", welches diesen Schlußakt vorbereitet. Daher ferner die Worte Apollos mit denen das Stück schließt: „You" — die Worthies — „that way — we this way", was zugleich ausdrückt: sobald ihr euch untersteht, wider mit euren Gemeinheiten zu nahen, so werdet ihr aufs neue vors Meßer genommen.

Daß Shakespeare diesen Strafakt nach den Lustigen Weibern noch vollzogen haben sollte, läßt sich, wie der Leser seiner Zeit erkennen wird, nicht annehmen; diese Umarbeitung ist daher augenscheinlich eine bloß provisorische Maßregel, darauf berechnet, Nashs Frechheit nicht zu lange ungeahndet zu laßen. Deshalb ist dies Beispiel für die ganze Umarbeitungsfrage lehrreich.

3. Der dritte Fall, wo ms. Es. eine Umarbeitung anzunehmen, ist der des Wintermärchens, das erst 1611 wider als neues Stück auftaucht. Vrgl. die Einleitung z. W. T. von Delius. Daß dies Stück nach einheitlichem Plane umgearbeitet ist, kann jeder Leser selbst sehen; und doch hat Shakespeare dabei starke Bestandtheile des älteren Stücks bestehen laßen. Ich verweise deshalb auf meine Abhandlung über Lylys Midas; auch werden wir im folgenden Bande sehen, daß Nash noch in seinem soeben erwähnten Kuckucksliede eine Anspielung auf das Wintermärchen, und zwar auf den 1. Akt desselben macht, aus der man erkennen kann, daß Shakespeare schon 1590 oder 91, als er das Wintermärchen zum ersten Male bearbeitete, eine große Sicherheit im tragischen Stile gehabt haben muß. Es wird daher auch niemals gelingen, die alten und neuen

1) Vrgl. Sh. d. Kpfr., III 642 ff.

Digitized by Google

Bestandtheile des Stücks von einander zu unterscheiden, wie es z. B. bei Troilus und Cressida ziemlich genau möglich ist.

4) Die vierte nachgewiesene Umarbeitung hat Was ihr wollt betroffen, über die ich hier nur noch die folgende Bemerkung machen will. Grade der Umstand, daß Shakespeare dem Ben Jonson aus polemischen Gründen mit einer entsprechenden Umarbeitung des von demselben angegriffenen Stückes hat antworten wollen, ist vermuthlich der Grund, daß sich seine Antwort so lange verzögert hat. Die erste Bearbeitung von Was ihr wollt fällt unverkennbar in die Periode der Lustig. Weiber, so daß — aus Gründen, welche der folgende Band ergeben wird — anzunehmen, daß das Stück 1597 oder Anfang 98 auf die Bühne gebracht ist. Die Umarbeitung ist also etwa nach 4 Jahren vorgenommen. So viel Zeit war sicher für Shakespeare nöthig, um zur Umarbeitung die nöthige Objectivität wider zu gewinnen, außerdem aber mußte das Stück auch vor der Umarbeitung erst eine gewiße Zeit lang von der Bühne verschwunden sein.

5) Die lezte Umarbeitung endlich, für welche Jonsons Every Man *out* of h. H. einen positiven Anhalt bietet, ist diejenige von Troilus und Cressida. Wie ich in der vorigen Abhandlung gezeigt habe, richtet Carlo Buffone an Puntarvolo die dumme Frage, ob sein Hund „barfuß" nach Constantinopel marschiren solle. Nun findet sich Tr. a. Cr. I. 2, 80 folgende Stelle: „Condition I had gone *barefoot to India*", und das ist wahrscheinlich das Stichblatt von Jonsons Wiz [1]).

---

1) Wir hören allerdings erst 1603 von der Aufführung eines Troilus und Cressida durch die Shakespeare-Truppe, das aber beweist hiergegen ms. Es. nichts. Vergl. Ulrici, Shs. dr. Kst., 3. Aufl. III 368: „In der Stationer-Hall findet sich . . . schon unter dem 7. Februar 1603 ein Troilus und Cressida, zwar ohne Shakespeares Namen, aber als gespielt von der Lord Chamberlaines Truppe" (Shs. Truppe) „eingetragen. Der leztere Umstand und eine Anspielung in Deckers Satiromastix (1602) macht es wahrscheinlich, daß dies Stück unser Troilus und Cressida gewesen." Lezteres ganz gewiß nicht; denn in der Vorrede des Troilus von 1609, welche sich in den Exemplaren findet, die vor der damaligen Aufführung gedruckt sind, wird dies Stück aus-

Digitized by Google

Ueber die Motive zur Umarbeitung der älteren Troilus und Cressida Komödie kann ich mich an dieser Slelle natürlich nicht aussprechen; nur das Eine möchte ich sagen, daß sie mir ebenfalls in Beziehung zu Ben Jonson zu stehen scheint, dessen Pseudosatirik sicher z. Thl. wider das Angriffsobject der shakespeareschen Satire im Thersites bildet. Wenn aber Ulrici in seinem großen Werke über Shakespeares dramatische Kunst und später noch in dem Aufsaze „Ist Troilus und Cressida Komödie, Tragödie oder Historie?“ (Sh.-Jhrb. IX. 26 ff.) sich dahin ausspricht, diese ganze Komödie richte ihre satirische Spize gegen Ben Jonson und dessen Classicität, so muß ich gestehen, daß mich diese Ansicht sehr wenig angesprochen, Ulricis desfallsiger Beweis in keiner Weise überzeugt hat. Wenn Ulrici der Sache wenigstens noch die Wendung gegeben hätte, daß Shakespeare an diesem Beispiele hätte experimentel zeigen wollen, was aus der wirklichen Classicität werde, wenn sie erst durch die Mühlräder der jonsonschen Classicität und seiner bleiernen Moralsatire gegangen, dann ließe sich über die Sache reden; so aber wie Ulrici die Sache angefaßt hat, kommt alles nicht bloß auf weit hergeholte, sondern — sit venia verbo — äußerst schielende Deductionen hinaus, auf die sich überhaupt keine gesunde Ansicht bauen läßt. Zudem aber scheint es mir völlig unmöglich, zu bestreiten, daß Shakespeare bei der lezten Bearbeitung von Troilus und Cressida gar nicht mehr von poetischen und ästhetischen Rücksichten geleitet ist, sondern von einer praktischen, wesentlich politischen Tendenz. Die Bearbeitung, die schwerlich kurz vor der Drucklegung (Quarto von 1609) vollendet ist, ist sicherlich ganz in der Zeit vorgenommen, wo der große Dramatiker sich bereits ins Privatleben zurückgezogen hatte. Ganz offenbar ist dieselbe nicht für die Bühne, sondern lediglich für den Druck berechnet, wie denn Hemminge und Condell auch gar kein Bühnenmanuscript davon vorgefunden

---

drücklich als durchaus neu („*never* staled with the stage, *never* clapper-claw'd with the palms of the vulgar“) bezeichnet, und eine solche Versicherung konnte unmöglich lügenhaft abgegeben werden. Deckers Anspielung, sowie der Eintrag in die Buchhändler-Register machen es aber ms. Es. gewiß, daß damals schon ein älterer Troilus von Shakespeare existirt hat.

Digitized by Google

zu haben scheinen, da die Grundlage des Foliodrucks von 1623 ganz evident die Quarto von 1609 ist, deren Text meist in recht willkürlicher Weise corrigirt und an wesentlichen Stellen verschlechtert ist. Eben daher ist es muthmaßlich auch zu erklären, daß die erste Hälfte der Quarto von 1609 noch vor der Aufführung des Stückes in demselben Jahre gedruckt ist. Die Schauspieler — das beweisen die unvollständigen Quartos anderer shakespearescher Stücke unumstößlich — haben ihre Bühnenmanuscripte so schlecht durchaus nicht bewahrt, daß ihnen ein ganz neues Manuscript unter den Händen hätte fortkommen können, bevor noch das Stück zur Aufführung gebracht war; und noch dazu ein shakespearesches Manuscript! Der Verleger der Quarto, welche ms. Es. ohne allen positiven Anhalt für eine Raubausgabe erklärt wird, hat meiner Vermuthung nach die Handschrift des Troilus von 1609 zur Drucklegung vor der Aufführung erhalten [1]), eben weil das Stück hauptsächlich für den Druck bestimmt war.

Ich halte diese Feststellung um deswillen für die allgemeine Shakespeare-Biographie für sehr erheblich, und bin deshalb länger bei ihr verweilt, als es sonst der Plan dieses Werkes rechtfertigen würde, weil mit ihr zugleich festgestellt ist, daß der Tempest Shakespeares Abschiedsstück von der Bühne im strengsten Sinne des Wortes ist; daß Prosperos Abschiedswort:

„Now I want
Spirits to enforce, art to enchant [2])“,

streng wörtlich zu nehmen ist. Man hat früher allerdings

---

1) Viel Schwierigkeiten machen bekanntlich die Fälle, wo in ein und demselben Jahre zwei unvollständige Quartos erschienen sind. Hier liegt aber die Sache muthmaßlich so, daß ein Verleger der Nachdrucker des andern ist. So z. B. bei den beiden Quartos des Sommernachtstraumes von 1600, wo auch die erste Ausgabe die correctere ist. Daß wirkliche Raubausgaben vorgekommen sind, ist allerdings angesichts der Nachweisungen Mommsens über die Quarto des Romeo von 1599 unzweifelhaft. Wie oft war aber der Romeo 1599 bereits aufgeführt! Ein solcher Fall aber, wie er beim Troilus von 1609 angenommen, noch dazu unisono, angenommen wird, ist mir ganz undenkbar.

2) Vergl. Sh. d. Kpfr. II. 352.

Digitized by Google

geglaubt, daß Heinrich VIII. sogar erst 1613 auf die Bühne gebracht sei [1]); diese Ansicht darf indeß jezt als definitiv widerlegt betrachtet werden durch die vorzügliche Abhandlung von K. Elze „Zu Heinrich VIII." (Sh.-Jhrb. IX. 55 ff. und Abhandlgn., S. 339 ff.); und wer nun nicht noch aus der anekdotenhaften Erzählung John Wards: „I have heard (!!) that Mr. Shakespeare was a natural wit, without any art at all [2]); he frequented the plays all his younger time (!!), but in his elder days lived at Stratford, and *supplied the stage with 2 plays every year* [3])", falsche Schlüße ziehen will, hat meines Wißens keine Veranlaßung mehr, den Tempest nicht für Shakespeares Abschiedsstück im strengsten Sinne zu nehmen [4]). Die Anekdote wird bekanntlich von bewährten Autoritäten der Shakespearekritik,

---

1) Vergl. Ulrici a. a. O., S. 541 f. Auch Bernays hält in seiner Abhandlung „Shakespeare ein katholischer Dichter" (Sh.-Jhrb. I. 220 ff.) noch an dieser Ansicht fest.

2) Hat Ward vielleicht an der Unterhaltung Jonsons mit Drummond Theil genommen?!

3) Vergl. die Biograph. Skizze des Delius und Beil. 46 dazu. Hat K. Elze in seinem Aufsaze über die Abfaßungszeit des Sturms (Abhandlungen, S. 248) etwa mit Rücksicht auf diese Anekdote das Zugeständniß gemacht, der Tempest bedeute nur „der Hauptsache nach" den Abschluß von Shakespeares dramatischer Laufbahn, es bleibe immerhin möglich, daß er auch später „noch ein oder ein Par Mal zum Dienste der Musen zurückgekehrt sei, daß mit anderen Worten der Sturm nicht sein leztes Stück war, sondern daß er, wie h. z. T. reisende Künstler zu thun pflegen, auch noch zum aller und aller aller lezten Male mit einem Drama aufgetreten sei"? Wahrscheinlich ist mir das allerdings nicht, sondern ich vermuthe vielmehr, daß sich Elze nicht berufen gefühlt hat, der Shakespeare-Chronologie einen bestimmten Endtermin zu sezen. Dann hätte er aber ms. Es. auch die Idee von dem Farewellcharakter des Tempest sich in seinem Aufsaze nicht aneignen müßen; denn ganz abgesehen von dem wenig passenden Vergleiche, womit Elze die Sache sehr unnöthig ausschmückt, wirft es ms. Es. ein sehr schlechtes und falsches Licht auf die besonnene Entschloßenheit des großen Mannes, so gewichtvolle Akte seines Lebens in so spielender Weise leichthin zu behandeln, wie es von Elze geschieht.

4) Das stimmt auch mit Ulricis Ansicht, Shs. dr. Kst. 3. Aufl. III. 290, Note, überein.

Digitized by Google

wie z. B. Nic. Delius (a. a. O.) für Wahrheit genommen, nur daß vernünftiger Weise kein historischer Werth auf die Zweizahl der angeblich jährlich von Shakespeare gelieferten Dramen gelegt wird. Ich glaube, das ist „cum grano salis“ durchaus richtig; der Anfang der 5. Scene des I. Akts von Was ihr wollt spricht deutlich genug für die Annahme, daß Shakespeare damals bereits die Gewohnheit gehabt, lange Zeit von London fern zu bleiben, dessen veränderte Hofluft seit Jacobs I Thronbesteigung erst recht keine Anziehungskraft mehr für ihn gehabt haben dürfte. Wenn aber einzelne Autoritäten, und unter diesen ebenfalls wider Delius, sofern ich ihn recht verstehe, Wards Erzählung so deuten, als habe Shakespeare bis an sein Lebensende den Dramaturgen der Globegesellschaft gespielt, so ist das ms. Es. unrichtig. Der Tempest bezeichnet den Moment, wo Shakespeares Zugehörigkeit zum Globe, auch jene weitläufigere Zugehörigkeit der lezten 5 oder 6 Jahre, ganz aufhört, und wo der Dichter definitiv in das Privatleben zurücktritt.

Meine vorstehende Besprechung von Shakespeares Umarbeitungen eigener Stücke kann selbstverständlich nicht den Anspruch erheben, als seien in ihr schlechterdings alle Umarbeitungsfälle ans Licht gezogen. Ich habe von dem nur gesprochen, was mir bekannt geworden, und überlaße es der Shakespeareforschung, meine Ergebniße zu berichtigen und zu vervollständigen.

Digitized by Google

Polemik.

Spät kommt ihr — doch ihr kommt! Der weite Weg,
Graf Isolan, entschuldigt euer Säumen.

Gewiß komme ich, und wahrhaftig auch auf einem weiten Wege. Ich denke indeß, die Zeit, welche des Weges Länge geraubt, läßt sich am besten hier wider durch Kürze einbringen; der Nachdrücklichkeit braucht ja deshalb kein Abbruch zu geschehen. Ohnehin drehte ich den gelehrten Männern, mit denen ich jezt zu verhandeln habe, am liebsten den Rücken zu, wies ihre Leistungen verdienen; nur daß die Stellung, der eine — Professor F. A. Leo zu Berlin — ist Redacteur des deutschen Shakespeare-Jahrbuchs, und der andere Mitarbeiter an demselben, mir — leider — eine solche Antwort vermittelst concludenter Handlung verbietet. Bevor ich mich indeß in eine Verhandlung mit den Herren einlaße, muß ich mit dem lezteren erst ein Wort über seinen Namen reden. Dieser Herr, den wir sofort als trübseligen Wortverdreher kennen lernen werden, dehnt die Wortverdrehung auch auf seinen Namen aus, und unterzeichnet einen injuriösen Artikel gegen mich, in dem er sich anmaßt, mir den Text wegen angeblicher Ungehörigkeiten gegen seine Bekannten (oder Gönner?) zu lesen, mit der pseudonymen Chiffre „Ab", nur um auch auf diese Weise wider eine grobe Injurie gegen mich loszulaßen, die ich weiter unten beleuchten werde. Das geht nicht an, guter Ab; heraus mit dem ganzen, dem wahren Namen! Ihre Leistungen schreien ihn ja doch förmlich in jedermanns Ohr; Sie sind ein ABC-schüz, der ein ganz Theil gescheidter thäte, seine Fibel noch weiter zu studiren, als schon jezt, da Sies kaum zum Buchstabiren gebracht, anzufangen, die Worte zu verdrehen. Bedenken Sie die lange Lebenszeit, die Sie noch vor Sich haben!

Um nun gleich mit diesem ABC-schüzen den Anfang zu machen, so sei hier zunächst constatirt, daß es derselbe ist, dessen Disputirgewandtheit wir schon in der Abhand-

Digitized by Google

lung über die Didotragödie kennen gelernt haben, wo ich erwähnte, daß ein Mitarbeiter des deutschen Shakespeare-Jahrbuchs in höchst außergewöhnlicher sprachwißenschaftlicher Weise den Versuch gemacht habe, mir abzustreiten, daß Shakespeare bei seinen „artificial gods" in Helenas Rede im Sommernachtstraum an Lylys Gallathea gedacht. Diese imponirende Leistung findet sich in dem, was der Herr. die „Recension" meines Werkes „Shakespeare der Kämpfer" su nennen beliebt (Sh.-Jhrb. 1880). Die ganze „Recension" besteht thatsächlich aus nichts als diesem außerordentlichen Widerlegungsversuche, nur daß demselben ein Kopf angesezt und ein Schwanz angehängt ist; beide, wie der Widerlegungsversuch von ganz abnormem Charakter. Der weisheitsvolle Kopf spricht folgendes große Wort gelaßen aus:

> „Zu erweisen, worin Shakespeare über seine unmittelbaren Vorgänger hinausgegangen, ist der Zweck dieses Werkes. Zu diesem Ende vergleicht der Verfaßer verschiedene Stücke Shakespeares mit Arbeiten Lylys, Ben Jonsons und anderer nach einer Methode, welche er als Analyse und intensive Contemplation bezeichnet. . . Das Ergebniß, zu dem er gelangt, ist, daß Shakespeares Vorzug nicht allein in seinem dichterischen Genie, sondern ebenso sehr in seiner bewußten ästhetischen Polemik gegen die Schwächen seiner Vorgänger gelegen habe".

Müde vom Buchstabiren muß das Jüngelchen sich meine Arbeit vor dem Schlafengehen haben vorlesen laßen, sofern diese Inhaltsangabe wirklich treuherzig ist. Also um zu dem glänzenden Ergebniß zu kommen, daß Shakespeares Vorzug „mit" „in seiner bewußten Polemik gegen seine Vorgänger gelegen" — ein Narrenhäusler faselt nicht toller! — habe ich — aufs Gerathwohl? — „verschiedne" — die Nennung der Stücke ist strengstens vermieden! — „Stücke Shakespeares mit Arbeiten" — widerum jeder Namhaftmachung sorgfältig ausgewichen! — „Lillys, Ben Jonsons und anderer" — warum wird nicht ausdrücklich auch Thom. Nash genannt? — „verglichen", und zwar nach einer Methode, welche ich „als Analyse und intensive Contemplation" bezeichne! Woraus ist nun dieser Weichselzopf des Unsinns zusammengedreht? Ich habe in

Digitized by Google

der Einleitung zu meinem Werke gesagt, man könne auf dem Wege einer der Statistik ähnlichen, extensiven Methode zur Feststellung gelangen, worin das Shakespearedrama der Reifeperiode sich vom Drama der sogenannten Shakespeare-Vorschule unterscheide; im Gegensaz dazu habe ich diejenige Methode eine intensive genannt, vermöge deren ich ermittelt, daß Shakespeare durch den Sommernachtstraum feierlich ankündige, daß seine Meisterschaftsperiode begonnen habe, und daß seine Kunst, in strengster Abweichung von der ästhetisch absolut grundsazlosen Empirie seiner Vorgänger und Gegner, durchaus und ausschließlich unter der Herrschaft der Geseze der Aesthetik stehe. Weshalb ich aber meine Methode eine intensive genannt, auch darüber habe ich mich S. 8 der Einleitung mit vollster Klarheit ausgesprochen, indem ich gesagt, daß ich nicht beliebige Theaterstücke von Shakespeares Vorgängern zur Vergleichung mit dem Sommernachtstraume herbeigezogen, sondern nur solche Dramen und andere Dichtungen, auf die der Sommernachtstraum selbst mich hingewiesen, und die also nach Shakespeares eigener Intention beim Sommernachtstraume berücksichtigt werden sollten. Jeder aufmerksame Leser meines Werkes würde nachträglich erkannt haben, daß ich damit vor allem Lylys Gallathea, Endymion und Woman in the Moon, sowie Spensers Thränen der Musen, außerdem auch noch Rob. Greenes Jacob IV. (Sh. d. Kpfr. III. 598—615) gemeint, und, wenn er mehr Kenntniß in diesen Sachen gehabt hätte wie ich damals, als ich mein Werk geschrieben, so würde er sich auch sofort überzeugt haben, daß meine Versicherung (S. 8), ich hätte alle Dramen von Shakespeares Zeitgenoßen, welche nach des Dichters Intention zur Erläuterung des Sommernachtstraums herbeigezogen werden müßten, auch wirklich herbeigezogen, auf einem Irrthume beruhe, weil ich — getäuscht durch die landläufigen Berichte und Auffaßungen — die sehr wichtige Didotragödie von Marlowe und Nash keineswegs nach Gebühr berücksichtigt habe. Doch dies nur beihcr. Nachdem ich die Intensität meiner Methode in der vorstehend charakterisirten Weise S. 8 dem Leser dargelegt, sage ich wörtlich S. 9:

„Eben diese intensive, auf Analysis und intensiver Contemplation des im Sommernachtstraum ent-

Digitized by Google

worfenen Sinnbildes beruhende Methode hat mir denn auch nicht allein die weiteren unwiderleglichsten Beweise dafür geliefert, daß meine Auffaßung desselben in allen wesentlichen Punkten richtig gewesen, und daß derselbe wirklich jene Grenzmarke bildet, als welche ich ihn in der 2. Auflage meiner Studie bezeichnet, sondern auch dafür, daß Shakespeare in bewußtester Opposition zu seinen Vorgängern überhaupt erst ein wirklich ästhetisches Princip im Sommernachtstraume festgestellt hat".

Ich wette Tausende, daß der ewige Unterquartaner Karlchen Miesnick, selbst ohne Beihilfe seines Freundes Adolar Stint, den klaren Sinn der Worte „auf Analysis und intensiver Contemplation des im Sommernachtstraum entworfenen Sinnbildes" richtig so verstanden hätte, daß darin eben nur von analytischer und andererseits auch zusammengesezter, vollständiger Betracbtung und Anschauung des im Sommernachtstraume enthaltenen Sinnbildes die Rede ist; und ich wette Hunderttausende, der Junge hätte sich geschämt, diesen ganz einfachen Sinn in so, nicht pueriler, sondern wahrhaft infantischer Weise zu verhunzen, wie es unser ABC-schüz gethan, der auch davon gar keine Ahnung gehabt zu haben scheint, daß mein Werk eine sehr wichtige Abhandlung über Tempest und Volpone, sowie über die Chronologie des Tempest und über das Verhältniß von Nashs Summer's last Will and Testament zum Sommernachtstraume enthält, und in seiner IV. Abtheilung sich ausschließlich mit chronologischen und biographischen Fragen beschäftigt, deren Schwergewicht auch einem beschränkten Kopfe klar wird, sobald er nur erst das trübselige Stadium der Ruthe und des Buchstabirens hinter sich hat.

Der Schwanz der „Recension" unseres „Gelehrten" würde mich an den hinterlistigen Skorpionenschwanz von Dantes Geryon erinnern, wenn mich nicht die Erkenntniß, daß es nur der niedliche Wedel, das Spielzeug eines ABC-schüzen ist, von solcher Vergleichung gänzlich abhalten müßte. Mich mit den Härchen dieses allerliebsten Wedels kizelnd beginnt unser Kritikax:

„Auf diese durch die obigen Beispiele" — der Leser weis Bescheid, um was es sich bei diesem großen Worte han-

Digitized by Google

delt; der kleine Schüz zielt auf die artificial gods! — „erläuterte Analyse und intensive Contemplation wird, nächst der Reflexverbindung der Gallathea und des Sommernachtstraums, auch der schon in einer anderen Studie aufgestellte Saz gestüzt, der Dichter habe im Sommernachtstraum sein eigenstes ästhetisches Princip entfaltet. „„Dies Princip ist das der ästhetischen Freiheit, gegründet auf das Gleichgewicht von Reflexion und Sinnlichkeit, und herbeigeführt dadurch, daß der Verstand von der Reflexion zurückgerufen, und die Sinnlichkeit durch den Eindruck ästhetischer Schönheit befriedigt wird, ohne zur Begehrlichkeit aufgeregt zu werden"".

Der Kleine hat vermöge seiner unreifen Unterscheidungsgabe in dem Citat, womit die Passage schließt, ein Par Worte ausgelaßen, was bei der Schwierigkeit der Materie ihm nicht verargt werden darf; Kinder in dem Alter haben ja kein Falsch. Die Stelle lautet bei mir (S. 9) folgendermaßen:

„Dies Princip ist genau dasselbe Princip, welches Schiller in seinen ästhetischen Briefen als die Basis und den Kern aller Kunst und Kunstwirkung bezeichnet und philosophisch erläutert, und das zu Shakespeares Zeit Philipp Sidney in seiner Arkadia poetisch angedeutet hat, das Princip nämlich der ästhetischen Freiheit, gegründet auf das Gleichgewicht von Reflexion und Sinnlichkeit, und herbeigeführt dadurch, daß der Verstand von der Reflexion zurückgerufen, und die Sinnlichkeit durch den Eindruck ästhetischer Schönheit befriedigt wird, ohne zur Begehrlichkeit aufgeregt zu werden [1])".

---

1) Daß Shakespeare, dessen Vorgänger und Nachfolger ebenso wie die gleichzeitigen Italiener und Deutschen von dem Princip des horazischen „aut prodesse" u.s.w. geleitet sind, wirklich zu dem Principe der ästhetischen Freiheit im Sommernachtstraume durchgedrungen ist, beweisen die Worte Titanias unwidersprechlich:

I'll purge thy mortal grossness so,
That thou shalt like an airy spirit go.

Dieselben Worte zeigen aber auch unwiderleglich, daß Shakespeare, unter dem Einfluße bestimmter historischer Verhältniße,

Digitized by Google

Wenn der flinke Junge es im zusammenhängenden Denken schon weiter gebracht hätte, so würde er wohl entdeckt haben, daß es kein Zufall ist, wenn ich hier den Philipp Sidney ausdrücklich mit genannt habe; denn ich habe (II. 515—23) auszuführen gesucht, daß Shakespeare der Erfüller von Sidneys theoretischen Ansichten über Aesthetik gewesen; er würde aber auch, wenn seine spielige Kindlichkeit ihm mehr Achtsamkeit gestattete, eingesehn haben, daß ich mit ebenso gutem Grunde unseren Schiller hier genannt, weil dessen allegirten Briefe das theoretisch-ästhetische Fundament meiner ganzen Arbeit bilden; und unter gleicher Voraussezung würde er erkannt haben, daß es auch kein Ueberfluß ist, wenn ich eine förmliche Definition der ästhetischen Freiheit — über deren Richtigkeit ich von ihm wohl schwerlich Belehrung empfange — hinzufüge, und zwar genau so hinzufüge, wie hier geschehen; denn — wie schon die vorstehend wider mit abgedruckte, nur etwas erweiterte Note erkennen läßt, habe ich nachzuweisen gesucht, daß just darin Shakespeare sich specifisch von alle seinen Vorgängern unterscheidet, daß er die Phantasie vom empirischen Stoffe emancipirt, während die Lyly, Greene, Marlowe, Nash u.s.w. durchaus unter der Herrschaft des empirischen Stoffes stehn. Ich verweise auf I. 248 ff.; 280—292; III. 598 ff.; 626—31 u.s.w.

---

nur die gemeine Sinnlichkeit, nicht auch zugleich wie Schiller, die Reflexion als ästhetisches Hinderniß erkannt hat. So gewiß es daher ist, daß Shakespeare als Dramatiker instinktiv das ästhetisch Vollendetste geschaffen, so gewiß ist es auch, daß er dabei, philosophisch betrachtet, auf einseitigem Standpunkte gestanden. Das will beachtet sein, wenn mein Ausdruck im Texte „dasselbe Princip, welches Schiller . . . als die Basis und den Kern aller Kunst und Kunstwirkung bezeichnet," nicht mißdeutet werden soll. Ob übrigens mein Bestreben, wirklich theoretische Einsicht in das Wesen der Aesthetik bei Sh. nachzuweisen, das Odium des Lächerlichen verdient, das hier eine grüne Schulfuchsweisheit dagegen zu erwecken sucht, möchte ich angesichts eines in diesem Jahre (1880) in einem tübinger Schulprogramm erschienenen Aufsazes von Braitmeier: „Die poetische Theorie Gottschedts und der Schweizer" denn doch schier bezweifeln.

Digitized by Google

Zum Schluße seiner „Recension“ löst nun unser Schüz von seiner Armbrust folgenden Schuß auf mich:

„Die völlige Ueberzeugung von der Stärke seines Baues . . . läßt ihn seine Ansichten für so fest, diejenigen aller früheren Forscher für so schwach ansehen, daß er es auszusprechen gedrungen ist, seine Studien hätten ihn nicht in den allgemeinen Schafstall geführt, und würden es auch in Zukunft nicht thun. Isolirung ist an sich weder ein Zeichen der Einsicht, noch des Mangels derselben; sie wird selbst durch den Ton, welchen Herr Hermann gegen seine Widersacher anzuschlagen pflegt, nicht zum Beweise der Superiorität erhoben, auch wenn er sich stimulirend zuruft: Die Sache wills, die Sache wills mein Herz! Die Sache will etwas ganz anderes von Herrn Hermann, als alle anderen dem Schafstall überweisen. Ab.“

Daß ich einem solchen Leithammel folgte! Doch, guter Rath und weise Lehre verdienen Dank und Erwiderung. Also denn: Mein guter Schüz, es giebt kein schlechteres Mittel, eine Sache anzugreifen, oder eine andere zu vertheidigen, als die Sachentstellung. Wenn Ihre Einsicht erst reifer geworden, werden Sie erkennen, daß das den Verdacht erweckt, die angegriffene Sache sei so schlecht nicht, wie der Angreifer sie machen will, und die vertheidigte lange so gut nicht, wie sie der Vertheidiger hinstellt. Unser großer Göthe hat schon gesagt:

„Such er den redlichen Gewinn,
Sei er kein schellenlauter Thor.“

Ist eine Sache der Vernichtung werth; nur zu! Wozu dann erst noch Schleichwege? Ist sie es nicht, oder wenigstens nicht ganz werth, welcher Mensch darf sich dann anmaßen, durch Entstellung geringfügiger Thatsachen, und durch schweigende Unterdrückung aller Hauptsachen ein solches Werk untergraben zu wollen? Die moralische Entrüstung aber, die man bei solchem Verfahren zur Schau trägt, nimmt einen ganz eigenthümlich säuerlichen Beigeschmack an, den auch ein ABC-schüz recht wohl schmeckt, wenn er nur nicht so naseweis ist, nicht aufmerken zu wollen. Was haben Sie, kleiner Fehlschüz, hier nun wider zusammengefabelt, um einen kurzen Moment auf meine Kosten groß

Digitized by Google

thun zu können? Sind Sie wirklich außer Stande mich zu zu verstehen, wenn ich (S. 39 f.) sage:

„Während ich in dieser aufopfernden, nach jeder Richtung hin uneigennüzigen Weise für die Shakespeareforschung gearbeitet habe, hat es einem ungenannten Berichterstatter der deutschen Shakespearegesellschaft gefallen, in seinem Jahresberichte über die jüngsten Erscheinungen auf dem Gebiete der Shakespeareliteratur über die 2. Auflage meiner Studie (S. 312 des neuesten Shakespeare-Jahrbuchs) sich folgendermaßen auszulaßen: „„E. Hermann hat abermals den Sommernachtstraum als Parade- und Streitroß vorgeritten. . . . Wir müßen es bei der bloßen Nennung dieser Schrift bewenden laßen; denn da der Verfaßer bis jezt allen seinen Kritikern mit mehr oder minder beleidigender Polemik zu Leibe gegangen ist, so kann man niemandem mehr zumuthen seine Schriften zu recensiren. Nur die eine Bemerkung soll . . . . nicht unterdrückt werden, daß er nunmehr angefangen hat, sich eine Bekanntschaft der einschlagenden Literatur zu erwerben, und wirkliche Studien zu machen. . . . Ob ihn die Fortsezung dieser Studien zur Erkenntniß seines Irrweges führen wird, muß die Zukunft lehren; sehr wahrscheinlich ist es nicht““. Ein einziger Blick auf meine Arbeit hält mich für solche Unbill schadlos. Darin hat aber der Berichterstatter die Wahrheit voraus erkannt, daß mich die Fortsezung meiner Studien nicht in den allgemeinen Schafstall zurückgeführt hat; ich bleibe ein Sonderling, getröstet durch den Gedanken, daß ich nicht der erste, noch auch schwerlich der lezte bin, der als einzeln stehende Vedette die Wahrheit gegen eine geschloßene Gesammtheit vertheidigt. Die ironisch polemische Tonart aber, die ich gegen meine Widersacher angeschlagen habe, sollte man billiger Weise mir mindestens nicht zu hoch anrechnen; doch fühle ich keinen Drang mich dieserhalb öffentlich zu rechtfertigen. „„Die Sache wills! die Sache wills, mein Herz!““

Ich frage nochmals, sind Sie außer Stande, diese Worte zu begreifen? Glauben Sie wirklich, daß es mein Beruf ist, mich von Ihren Genoßen und Ihnen in solcher Weise hudeln zu laßen, wie es K. Elze — denn er ist der unge-

Digitized by Google

nannte (!) Berichterstatter — in der vorstehend citirten Passage thut, ohne auch nur einen Finger zu meiner Vertheidigung zu rühren? Ihre ABC-schüzenweisheit mag allerdings einen Triumph der Wißenschaft darin erblicken, wenn K. Elze — unter dem Deckmantel der eigens in diesem Falle gewählten Anonymität — erklärt, man könne anständiger Weise meine Schriften nicht recensiren, dennoch aber nicht unterlaßen kann von „Paradepferd" und „Streitroß" zu reden, und über den muthmaßlichen weiteren Verlauf meiner „Studien" in verlezender Weise zu spötteln; mein schlichter, nachgrade über das ABC-schüzenthum hinausgelangter Verstand war anderer Meinung. Er sagte mir, daß Elze mit der Erklärung, man könne mich nicht recensiren, sich die Befugniß zu allen weiteren Glossen, mindestens aber zu allen prophetischen Glossen abgeschnitten habe.

Und weil mein einfacher Menschenverstand mir das sagte, deshalb sezte ich der herausfordernden Bemerkung K. Elzes das Wort vom Schafstall entgegen, das wohl schwerlich ein wirklich unparteiischer Richter so deuten wird, als hätte ich die gesammte heutige Shakespeareforschung dem Schafstall überweisen wollen; ganz unangesehen, daß der von mir gebrauchte Ausdruck auch sonst oft genug als Tropus ohne alle verächtliche oder beleidigende Nebenbedeutung vorkommt. Jeder unparteiische Richter wird mir aber auch darin beistimmen, daß ich recht hatte in diesem Zusammenhange zu sagen: „Die ironisch polemische Tonart aber, die ich gegen meine Widersacher angeschlagen habe, sollte man billiger Weise mir mindestens nicht zu hoch anrechnen"; denn wenn die Herren mir so aufspielen, wie sie gethan, so muß mir die Freiheit zustehn, auch ihnen in meiner Weise ein Liedchen zu singen. Neugierig wäre ich übrigens auch zu erfahren, woher der Recensenten-ABC-schüz weis, daß ich mich künstlich zu meiner Tonart gegen meine Widersacher „stimulire", und daß insbesondere die Worte; „Die Sache wills" u. s. w. ein solches Stimulationsmittel sind. Der Kleine tapst eben immer aufs Gerathewol zu, ohne erst lange zu fragen, ob er auch das Richtige greift.

Don Quixote, der firme Kenner der Geseze der Chevalrie, weigerte sich ohne Schildknappen auszureiten; so hat sich auch der Redacteur des deutschen Shakespeare-Jahrbuchs

Digitized by Google

den ABC-schüz als Schildknappen zugesellt bei seinem Kampfesritte gegen meinen Shakespeare der Kämpfer. Denn er, nicht der harmlose Sancho, den wir bisher uns beschaut, ist der gewaltige Kämpe, der mit blank polirtem, und doch fein geschliffenem Stahl das Werk der Vernichtung daran zu vollbringen sich den Beruf beigelegt hat. Mein Werk nämlich leidet nicht bloß an einzelnen dilettantischen Schwächen, die auch der dümmste Schulbube erkennt und zu hämischem Nörgelspiel benuzen kann, sondern es ist durch und durch, Seite für Seite, Saz für Saz verfehlt. Da es aber überdies an dem bösen Uebel leidet — wie Herr Professor Leo bezeugt — daß man es nicht widerlegen kann, ohne Saz für Saz abzudrucken, so war es das einfachste, dasselbe mit Faust- und Keulenschlägen zu zertrümmern, die vielleicht zugleich auch die ganze Substanz meiner leidigen Schreibseligkeit in den Orcus hinab schmettern konnten. Ein solches Werk erfordert einen stämmigen Rücken und eine derbe Faust, so stämmig und derb wie sie ein Schulkindchen nicht aufzuweisen hat. Und ein Glück für die heutige deutsche Shakespeareforschung, daß die Redaction des Jahrbuchs sich in Händen befindet, die das zu leisten vermögen. Löwengleich braust der Herr Redacteur gegen mich heran mit dem gewaltigen, dröhnenden Schlachtruf:

„Wem sollte man die Lust verkümmern, einer fixen Idee nachzujagen? Verfolgungswahn, Größenwahn, Ideenwahn, sie wachsen übermächtig, durchschlingen den Geist mit ihren Saugadern und bewältigen das Individuum wie die Lianen den Baumstamm.“

Nachdem der Löwe so eine Zeit lang wacker geschnauft und geschimpft, gleichsam als wäre ich in die literarische Reichsacht erklärt, holt er einen Augenblick Athem und stellt folgende philosophisch psychiatrische Betrachtung an:

„Wir können dem persönlichen Geisteskampfe gegen eine solche Ueberwucherung mit derselben Sympathie folgen, die wir dem Aufwande einer tüchtigen Kraft widmen, welche sich leidenschaftlich hinein arbeitet in die erstickende, geistesaussaugende Umschlingung der fixen Idee.“

Digitized by Google

Wenn der tapfere und gelehrte Herr einen Augenblick Pause machen will — er kann ja sofort den Orlando Furioso weiter travestiren — so möchte ich ihm den Rath ertheilen, diesen nüzlichen psychiatrischen Studien — sobald es Muße und Ruhe, aber recht große Ruhe, gestatten — eine neue Richtung, eine energische Richtung auf die „Geist“ und Gemüth austrocknende Versandung der **Eitelkeit** zu geben; es sind davon sehr bedeutende Resultate zu erhoffen, Resultate, die ihn vielleicht zu seinem Glück in alle Zukunft davor bewahren werden, mit so unbeschreiblicher Nonchalance, wie bei diesem lezten Philosophem, sich auf anderer Leute Kosten breit zu machen.

Wenns dem Herrn beliebt, nun fortzufahren, ich bin ganz Ohr; und auch wohl der Leser, der doch gewiß gern anhören wird, wie Herr Leo sich nun als musterhafter Beherrscher der kritischen, kraftvollen und zugleich schönen Diction producirt. Er kreischt mir zu:

„Der Ton in diesem Buche überschreitet alle Grenzen dessen, was bisher als das Aeußerste auf solchem Gebiete bekannt und geduldet war, und findet ein ihm Entsprechendes nur in der, nicht durch klare Ueberlegung controlirten, apodiktischen Sicherheit vom Werthe des eigenen Wißens und eigenen Urtheils. Es dürfte schwer sein, ein zweites Buch zu finden, das so von überkomischen Schlüßen, seltsamen System-Aufbauungen, logischen Fehlern wimmelt, wie dieses und dabei so herrschaftssicher und im suffisantesten Superlativ sich mit der Tiara der Unfehlbarkeit schmückt. Und mit dieser geht eine Unduldsamkeit gegen Andersgläubige, und am liebsten gegen anerkannte Autoritäten Hand in Hand, die für ihre Aeußerung leider nur über eine einzige, und zwar die unangenehmste Form verfügt, nämlich über die einer hühnenhaften Grobheit; eine Grobheit, wie sie sich selbst eine durch eine lange Reihe von Leistungen bewährte Kraft nie zu Schulden kommen ließe“ (woraus zu schließen, daß dem hohen Herrn diese „lange Reihe von Leistungen“ fehlt), „trozdem grade die Summe ihres früheren Thuns wenigstens als Entschuldigungs-, als Milderungsgrund dienen könnte. Der verstorbene Dichter und Declamator Carl Hugo, Verfaßer des einaktigen Trauerspiels

Digitized by Google

„„des Hauses Ehre““, soll ein Mal gesagt haben: „„Es giebt nur drei große Männer, und das sind Christus, Luther und ich.““ Das vorliegende Buch macht den Eindruck, als ob ein ähnlicher Ausspruch noch von Lebenden gethan werden könnte.“

Herr Leo ist unzweifelhaft überzeugt, daß seine Rede nicht bloß sehr scharf sondern auch theilweis sehr wizig ist; ich dagegen, der ich ihr völlig kühl gegenüber stehe, muß ihm sagen, daß sein Wiz nach Bosheit, seine vermeintliche Schärfe sehr stark nach persönlicher Erregtheit schmeckt, die einem Manne in so vortheilhafter Stellung wie seine schlecht ansteht. Ich bin überzeugt, gerechter Tadel würde sich bedacht haben, den Gegner so zügellos zu behandeln. Ich sage, „gerechter“ Tadel; wie weit aber auch Herr Leo entfernt davon ist, an die Gerechtigkeit seiner Sache zu glauben, wie durchaus es ihm nur darauf ankommt, eine unleugbare Schwäche und formale Fehlerhaftigkeit meines Werkes zur Ungeheuerlichkeit aufzublähen, um mir sachlich zu schaden, das läßt sich urkundlich durch den Schluß des bereits in der Abhandlung über die Didotragödie erwähnten Schreibens beweisen. Dasselbe ist, wie Herr Leo selbst am Eingange sagt, abgefaßt, nachdem er den I. Band meines Werkes „durchgelesen“ hat. Ich bemerke ausdrücklich, daß der wackere ABC-schüz ganz ausschließlich, und Herr Leo so gut wie ausschließlich immer just auf diesem Bande herumtrommeln; Herr Leo hat außerdem nur noch 2, sage zwei, Anmerkungen, meiner Abhandlung über den Tempest berücksichtigt, weil er geglaubt hat, auf diese Weise dieselbe am leichtesten discreditiren zu können; ich bemerke ferner, daß die Invectiven, über welche hier ein so wüthiges Zeter geschrien wird, und die ich eventuel namhaft machen könnte, sich just in diesem I. Bande befinden. Was sagt aber der sachverständige Herr Leo, nach Beendigung seiner ersten Lesung? Ohne auch nur ein Sterbenswörtchen über die Unangemeßenheit meiner Tonart zu verlieren, schließt er den Brief, nachdem er seine ästhetischen Bedenken gegen meine Ansichten ausgesprochen, mit folgenden Worten:

„Verzeihen Sie die Wärme dieser Zeilen, Sie haben mir

Digitized by Google

so offen geschrieben, ich glaubte es Ihnen schuldig zu sein, in gleicher Offenheit zu antworten. Jedenfalls müßen Sie die eine Ueberzeugung meinen Zeilen entnehmen, daß wenn ich mit Ihrer Bahn, mit Ihren Zielen nicht einverstanden bin, ich jedenfalls einen großen Respect vor der Fülle gewißenhafter Arbeit habe, die Ihr Buch entfaltet. Und — sollte ich Recht haben, sollte Ihr Weg nicht der richtige sein — immer steht die eine Thatsache fest: bei aller Forschung war der Irrthum von jeher der Pionier und Explorateur im Dienste der Wahrheit."

Von diesem Tage bis zur Niederschrift der wiz- und gehaltreichen Complimentar-Recension muß eine sehr starke Metamorphose entweder mit meinem Werke oder mit des Herrn Complimentarrecenten Auffaßung desselben vor sich gegangen sein, wenn in dieser Recension nicht ein literarischer Tendenzgewaltstreich vermuthet werden soll.

Da ich nun keine Lust habe, mich mit Herrn Leo länger als unumgänglich nothwendig zu befaßen, will ich an denselben zum Schluß nur noch die folgende Frage richten: Ich habe im II. Bande meines Werkes Jonsons Volpone als eine Interpretationsquelle für Shakespeares Tempest und im III. Nashs Summer's last Will and Testament eine zweite Interpretationsquelle von gleich hervorragendem Werthe für Shakespeares Sommernachtstraum producirt. Die Thatsache ist, wie ich Herrn Leo jederzeit nachzuweisen bereit bin, von der Kritik außerhalb des Jahrbuches mehrmals ausdrücklich anerkannt. Wie kommt es, daß in der Doppelrecension des Jahrbuchs mit so auffälligem Stillschweigen darüber hingegangen ist? mit einem Stillschweigen, über dessen Tendenzmäßigkeit die Einleitung der Simpelrecension des ABC-schüzen so ganz und gar keinen Zweifel läßt? Wie kommt es frage ich, daß Herr Leo, der aus seiner Correspondenz mit mir über das Gewicht, was ich just auf diese Urkunden legte, so bestimmt unterrichtet war, es unternehmen konnte, mich angesichts der gesammten Gelehrtenwelt auf dem Gebiete der Shakespeareforschung in den — völlig ernsthaften — Verdacht der Geisteskrankheit, des fixirten Wahnes u. s. w. zu bringen, und dafür die Existenz, die Production jener Urkunden so systematisch zu verschweigen? Ich frage: wie

Digitized by Google

kommt das? Keine Antwort! Wenn irgendwo, so wird es richtig sein, hier den juristischen Grundsaz: Qui tacet consentire videtur, zur Anwendung zu bringen. Herr Leo hat geschwiegen, weil jeder Versuch zu streiten, hier noch weit, weit kläglicher ablaufen mußte, wie der kopflose Ansturm auf meine Ausführungen betreffs der artificial gods. Der Löwe hat gebrüllt, weil ich den Process gewonnen habe, in welchem er den abweisenden Schiedsrichter spielen zu können hoffte.

Mit aller Gelaßenheit sage ich dem Herrn, er ist für mich der Löwe des Markus nicht; er mag sich spreizen und seine Hobelspähnmähne schütteln, wie er will, er bringt es nicht dahin, daß ich von ihm sage:

Questi parea, chè contro me venesse
Con la testa alta e con scabbiosa fame,
Sicchè parea chè l'aer ne temesse.

Ich habe für ihn nur das eine bescheidene Wörtchen:

Sez deinen Fuß auf ellenhohe Socken,
Du bleibst doch immer, was du bist!

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Weitere Mittheilungen

über

Shakespeares literarische Kämpfe

von

E. Hermann.

Band II.

Die polemischen Beziehungen der Lustigen Weiber von Windsor.

Erlangen,

Verlag von A. Deichert.

1881.

Digitized by Google

Digitized by Google

Weitere Mittheilungen

über

Shakespeares literarische Kämpfe

von

E. Hermann.

Band II.

Die polemischen Beziehungen der Lustigen Weiber von Windsor.

Erlangen,

Verlag von A. Deichert.

1881.

Digitized by Google

Druck von Junge & Sohn in Erlangen.

Digitized by Google

Vorrede.

Göthe sagt bekanntlich im 3. Abschnitte seines „Shakespeare und kein Ende“: „Ein allgemein anerkanntes Talent kann von seinen Fähigkeiten einen Gebrauch machen, der problematisch ist. Nicht alles, was der Vortreffliche thut, geschieht auf die vortrefflichste Weise“. Es ist gut, dieser Worte angesichts der Lustigen Weiber eingedenk zu sein, und dabei zugleich zu bedenken, daß das Talent, das Genie sich zu Zeiten auch in die Zwangslage versetzt finden kann, einen problematischen Gebrauch von seinen Fähigkeiten machen zu müßen; denn es wird sich zeigen, daß dies bei dem Dichter der Lustigen Weiber in der That der Fall gewesen.

Noch eine andere allgemeine Vorbemerkung scheint hier am Plaze, deren geistigen Zusammenhang mit der vorhergehenden der Leser selbst erkennen wird. Herm. Ulrici behauptet (Shs. dramat. Kst., 3. Aufl., II. 247, Note):

„Shakespeare ist zwar ironisch, auch wohl hie und da satirisch, aber so objectiv, so maßvoll, daß seine komischen Figuren niemals Karrikaturen werden. Er behandelt sie alle gleichsam wie seine Brüder, mit einer gewißen Humanität; hinter der Schellenkappe guckt immer der Mensch hervor mit seiner ursprünglichen Würde und Hoheit; selbst die Narren aus der niedrig-

Digitized by Google

sten Klasse, die Repräsentanten der gemeinen Laster des Pöbels, sinken doch nie zu barbarischer Rohheit und Bestialität herab. Wir können sie nie verachten, sondern eine ähnliche Stimmung des Dichters, eine ähnliche Ironie der Liebe und des Mitleids, möchte ich sagen, erfüllt unsere Brust".

Mir scheint, unserem großen Gelehrten ist bei dieser Bemerkung ein Quid pro quo begegnet. Bezeichnend genug ist dieselbe der Besprechung Calibans angefügt, eines Wesens, bei dem ms. Es. weder geleugnet werden kann, daß es ein meisterhaftes Product des grotesken Karrikaturstils des Reformationszeitalters ist, noch auch, daß der Dichter alle Kraft zu unüberwindlicher Intensität concentrirt hat, um dies Wesen als verabscheuungswürdig lieblos darzustellen, dem wir unsere Zuneigung ganz entziehn sollen. Und annährend verhält es sich in unserem Stücke ebenso mit Falstaff, Shallow und Slender; annährend, denn bis zu jener äußersten Grenze des Haßes wie beim Caliban ist Shakespeare hier lange nicht vorgedrungen. Aber die Sache hat nicht bloß ihre moralisch humanistische, sondern auch ihre ästhetische Seite; ästhetisch bleibt Shakespeare immer maßvoll; und dieses Maßhalten macht unserem Blicke selbst ein Wesen wie Caliban noch erträglich, dessen Form uns Grauen und Ekel ewecken müßte, wenn sie seine moralische Verworfenheit zur vollen Anschauung brächte, anstatt sie nur symbolisch anzudeuten. Wahrlich, ich glaube, Ulrici hat sich hier durch die ästhetische Form über den moralischen Gehalt täuschen laßen.

Digitized by Google

Inhalt.

Seite

Einleitung.

I. Nashs Kuckukslied in Summer's last Will und Testament 6

II. Die historischen Bestandtheile der Fabel der Lustigen Weiber 20

III. Exegetischer Beweis der polemischen Beziehung der Lustigen Weiber 38

IV. Vernichtende Wirkung der Lustigen Weiber auf Thom. Nash 148

V. Autobiographische Ergebniße der Lustigen Weiber . . 153

VI. Die Abfaßung der Lustigen Weiber 160

Anhang I: Die Rossdiebstahlsepisode in den Lustigen Weibern 190

Anhang II: Shakespeares Dantekenntniß und Dantewürdigung 200

Berichtigungen und Zusäze.

S. 76: „The anchor is deep" u.s.w.

Die Worte sagen: Der Anker enthält viel Schnaps, in dem man sich bezechen kann; ehe diese Schnapslaune vorüber ist, wird auch dieser Liebeshumor, die bloße Folge der ersteren, nicht weichen. Shakespeare hat die Würde dieser nashschen Stimmung schon in der, Bd. I, SS. 77 ff., N. 2 besprochenen Episode aus Love's L. l. scharf sarkastisch charakterisirt durch die Worte: „fire enough for a flint; pearl enough for a swine" = das erzeugt den Muth, worin man mit dem ersten besten

Digitized by Google

Steine wirft, und welcher Preciosen erzeugt, die solch schweinischem Zustande eben „Preciosen“ scheinen.

S. 71. „The good humour is to steel *at a minum's rest*“. Sollte bei dem minum's rest an Rob. Greenes Tod gedacht, und sowohl diese Rede Nyms wie auch die vorhergehenden Worte Falstaffs auf den Mißbrauch gemünzt sein, den die Clique Nash mit dessen hinterlaßenem Groatsworth of Wit getrieben? Bardolph müßte dann auf Chettle gedeutet, und angenommen werden, daß dieser Greenes Manuscript dem Nash in die Hände gespielt habe, dabei aber von Shakespeare und Marlowe ertappt sei. Daher dann „his thefts were too open“; „he kept no time“ würde dazu ebenfalls genau passen; man würde zu verstehn haben: er hat sich als zu ungeschickt ausgewiesen, die Benuzung der günstigen Gelegenheit gehörig zu decken. Das „steel at a minum's rest“ aber würde als ein nur den Thom. Nash treffender Sarkasmus aufzufaßen sein, welcher andeutete, daß die kurze Pause in Greenes Schwanengesang, das heißt das geringfügige Stückchen, was noch an dem von Greene zurückgelaßenen Fragment gefehlt habe, für Nash Veranlaßung geworden, sich (mit Hilfe Chettles) eben dieses Fragments zu bemächtigen, um die von dem Toten gelaßene kleine Lücke unrechtmäßig, und durch dessen Namen gedeckt, zur Invective auszunuzen.

Digitized by Google

John Dennis hat bekanntlich in der Vorrede zu seiner 1702 erschienenen Bearbeitung der Lustigen Weiber von Windsor, „The comical gallant, or the amours of John Falstaff", die Anekdote ausgestreut, Shakespeare habe diese Komödie auf ausdrücklichen Wunsch der Königin Elisabeth geschrieben. Obgleich nun nicht abzusehen ist, woher Dennis wirklich verbürgte Kunde von dieser an sich schon nicht eben glaublichen Geschichte [1]) erhalten, so ist sie doch im Jahre 1709 nicht bloß von Rowe mit Ausschmückungen widerholt, sondern findet sogar heute noch Anhänger [2]); wogegen es freilich auch nicht an neueren Forschern fehlt, die ihr widersprechen [3]) oder sich gleichgiltig dagegen verhalten [4]). Die leztere Haltung entspricht dem wirklichen

1) Deshalb, mir wenigstens, recht unglaublich, weil sie recht sehr nach einer Reclame für Dennis eigenes Stück schmeckt. Sollte der Anekdote ein wirklich historischer Kern inwohnen, so könnte es ms. Es. nur die Thatsache sein, daß Shakespeare von der Elisabeth aufgefordert, resp. ermächtigt worden, gegen seine Verklatscher, die Lucies, namentlich den alten Thom. Lucy vorzugehn.

2) So Gervinus, Shakespeare, 4. Aufl. I. 479; so ferner, wenngleich etwas weniger zuversichtlich, Kreyßig, Vorlesungen, 3. Aufl. II. 308, wo übrigens unrichtiger Weise Rowe als Stammvater der Anekdote bezeichnet ist; so vor allen aber der gegenwärtige Altmeister der deutschen Shakespeareforschung, Hermann Ulrici, der in seiner Besprechung des Stücks (Shakespeares dramatische Kunst, 3. Aufl., Bd. II, S. 341 ff.) die Anekdote als wesentliches Erklärungsmittel benuzt. Da ich im chronologischen Abschnitte dieser Abhandlung gezwungen bin, auf die desfallsigen Ausführungen von Gervinus und Ulrici näher einzugehn, so verzichte ich hier auf eine Besprechung derselben.

3) So v. Friesen, Sh.-Studien, II. 335.

4) Z. B. K. Elze, Will. Shakesp., S. 382, Delius in seiner Einleitung z. d. Merry Wives und Herm. Kurz in seiner Einleitung zu seiner Uebersezung der Komödie und schon früher in seinen

Digitized by Google

kritischen Werthe dieser Ueberlieferung am richtigsten; denn sie ist nachweislich eine Unwahrheit. Meine Forschungs-

---

Abhandlungen „Zu Shs. Leben und Schaffen", I. Stuttgart 1868. Beide Male hat Kurz überhaupt keine Notiz von der Anekdote genommen. Zu dieser lezten Gruppe gehört auch Alex. Schmidt. Derselbe drückt sich zwar in seiner Einleitung zu unserer Komödie (revidirte Ausgabe der schlegel-tieckschen Shakespeareübersezung, 2. Aufl. Bd. IX — Berlin 1877 — S. 3) zunächst so aus, als lege er der dennis-roweschen Erzählung einen gewißen Werth bei, denn er sagt: „So viel ist jedenfalls an der Geschichte wahr, daß die Lustigen Weiber erst nach den historischen Stücken, in welchen Falstaff und seine Genoßen eine Rolle spielen, entstanden sein können, und ihre Entstehung lediglich dem Interesse verdankten, welches diese Figuren erregten, gleichviel wer, ob die Königin oder das Publicum oder die eigne Neigung des Dichters den Anstoß dazu gab"; indeß sehn wir der Sache etwas schärfer ins Gesicht, so werden wir bemerken, daß in der That hiermit jener Erzählung der Rücken zugekehrt ist. Jener erste Ausspruch ist nämlich von Schmidt nur gethan, um darauf S. 4 folgenden zweiten zu gründen zu können, der zugleich Schmidts Auffaßung der ganzen Komödie des genausten kennzeichnet:

„Als Shakespeare den Plan zu den Lustigen Weibern faßte, wollte er . . nichts anderes, als die komischen Gestalten in Heinrich IV. und V. aus ihrer ernsten, ja tragischen Umgebung herausheben und ohne allen historischen Hintergrund zu einem reinen Lustspiele gruppiren."

Da ich später keine Gelegenheit finden werde, mich mit dieser eigenthümlichen Ansicht auseinanderzusezen, so bemerke ich schon hier, daß ich sie nur halb, nämlich nur insoweit theilen kann, als sie behauptet, die Auslösung der Gruppe sei geschehn, um dieselbe von ihrem historischen Hintergrunde und Beisaze zu befreien, und also den Charakter reiner Phantasieschöpfungen, den ihre Angehörigen unstreitig schon in den Historien haben, lebhafter fühlen zu laßen. Der Beweggrund aber, welcher den Dichter zu dieser Aenderung getrieben haben soll, ist von Schmidt gründlichst verkannt; und zwar aus keinem anderen Grunde, als weil Schmidts sämmtliche ästhetischen Urtheile sich auf unverarbeitete fremde Theorie und Consequenzmacherei aus derselben gründen. Um eine „reine" Komödie mit der Falstaffgruppe als Mittelpunkt bilden zu können, soll die Aussonderung vorgenommen worden sein; und um dies glaublich zu machen, wird die höchst seltsame Behauptung aufgestellt, die Umgebung derselben in den Historien sei sogar „tragisch". Eine solche Pro-

Digitized by Google

resultate betreffs der polemischen Beziehungen des Sommernachtstraums zu Thomas Nash und widerum der satirischen Maskenkomödie Summer's last Will and Testament zum Sommernachtstraume geben vielmehr die Mittel zu der Feststellung an die Hand, daß Shakespeare seine Komödie in Erwiderung der Gegenangriffe des Thom. Nash geschrieben hat.

In meinem „Shakespeare der Kämpfer", III. 667 ff., habe ich allerdings behauptet, Shakespeare habe das Erwiderungsstück von Nash keinerlei Beachtung gewürdigt; nachträglich habe ich mich indeß überzeugt, daß ich hierin — wie in manchen anderen Punkten meiner verwickelten Untersuchungen — geirrt. Ich hatte bei meinen Vorstudien zur Abhandlung über das genannte Stück Nashs in der III. Abtheilung von Shakespeare der Kämpfer nicht erkannt, daß das darin enthaltene Kuckuckslied diejenige persönlich satirische Beziehung zu Shakespeare hat, welche ich nachträglich erkannt und in der Einleitung zum vorigen Bande bereits genügend charakterisirt habe, und welche es dem großen Dramatiker zur unausweichlichen Nothwendigkeit gemacht, sich mit einem lezten Kampfdrama seiner Haut zu wehren. Eben jenes Kuckuckslied des Thom. Nash

---

cedur wäre denn doch wohl nur denkbar gewesen, wenn ein analoger Fall vorgelegen hätte wie zwischen dem Romeo und Sommernachtstraum, bei welch lezterem Schmidt sich ebenfalls der Ansicht Tycho Mommsens — ohne übrigens denselben zu nennen — anschließt, daß eine Umsezung des Themas der Tragödie ins Komische vorliege. Wer jedoch seine Empfindung frei walten läßt, wird es mit mir und anderen — wie z. B. Ulrici — fühlen, daß die Falstaffgruppe der Historien von einem weit ungetrübteren Humore beseelt ist, auf uns ungleich viel humoristischer wirkt, wie die Falstaffgruppe der Lustigen Weiber, ohne daß die „tragische" Umgebung dieser Wirkung auch nur den geringsten Abbruch thäte. Lügt aber dies Gefühl nicht, dann werden wir wohl auf ein anderes Motiv für die Beseitigung des historischen Colorits in den Lustigen Weibern sinnen müßen; und dieses Motiv ist kein anderes wie die satirische Tendenz des Dichters, die auch Ulrici bereits herausgefühlt hat, wenngleich es ihm nicht gelungen ist, über ihre Richtung und Intensität sich volle Klarheit zu verschaffen.

Digitized by Google

muß daher auch, wie wir sehen werden, als das eigentliche historische Motiv für die Schöpfung der Lustigen Weiber betrachtet werden, welche aus rein ästhetischen Gesichtspunkten zu erklären, nur der oberflächlichsten Theorie einfallen und behagen kann. Die urkundlichen Darlegungen des vorigen Bandes haben uns nun aber schon so weit in dieser Materie au fait gesezt, daß wir wißen, daß die Wilddiebstahlsgeschichte mit Shakespeares ehelichem Unglück im engsten geschichtlichen Zusammenhange steht; und da Shakespeare, wie wir sehn werden, der Noth weichend, in den Lustigen Weibern endlich — seinen rein ästhetischen Standpunkt einigermaßen, wenn auch nicht sehr weit, überschreitend — sich über dieses sein böses Schicksal ausgelaßen, so war er auch gezwungen, die Wilddiebstahlsgeschichte in seiner Komödie zu berühren, sowie überhaupt die Lucies in dieselbe zu verwickeln.

Ich hebe Lezteres an dieser Stelle nur deshalb hervor, um gleich hier zu constatiren, daß unter diesen Umständen die soeben von mir aufgedeckte historische Basis der Lustigen Weiber die urkundliche Beglaubigung für sich hat. Richard Davies [1]) giebt uns bekanntlich folgende Notiz über Shakespeares stratforder Leben:

„William Shakespeare was born at Stratford upon Avon in Warwickshire, about 1563—64. Much given to all unluckiness in stealing venison and rabbits, particularly from Sir. Lucy [2]), who had him oft whipt and sometimes inprisoned, and at last made him fly his native country to his great advancement; but *his revenge was so great, that he is his justice Clodpate* [3]), *and calls him* [4]) *a great*

---

1) Vergl. das Nähere darüber in Delius, Biogr. Nachrichten, N. 17.

2) Den Vornamen weis Davies nicht!

3) Gemeint ist zweifellos Shallow, der in der Tradition Clodpate (Demel) genannt wird, weil es seiner Capacität entspricht. Grade daß die Sage so unbestimmt ist, verbürgt ms. Es. ihre Echtheit.

4) Zu verstehen: „himself", wie auch Shallow in der 1. Sc. der L. W. wirklich thut.

Digitized by Google

man, and that in allusion to his name bore 3 louses rampant[1]) *for his arms*" u.s.w.

Die gesammte Shakespeareforschung ist einig darüber, was auch von selbst evident ist, daß die Notiz, sofern sie überhaupt wahr ist, sich einzig und allein auf die Lustigen Weiber beziehn läßt; und nur darüber ist man zeitweilig zweifelhaft gewesen, ob die Notiz wirklich hisorische Wahrheit enthalte, weil Ed. Malone, in höchst fehlerhaftem Eifer, diesen Flecken von Shakespeare abzuwischen, den antiquarischen Beweis — richtiger Scheinbeweis — erbracht hatte, daß der in Frage kommende Lucy (Thom. Lucy) gar keinen Wildpark gehabt habe. Indeß ganz abgesehn davon, daß Malone inzwischen widerlegt ist[2]), so sind wir jezt bereits — angesichts von Midas u.s.w. — in der Lage, selbständig zu erkennen, daß Davies in allen wesentlichen Punkten[3]) wirklich historische Wahrheit berichtet hat; und wir dürfen somit in seiner Notiz eine sehr starke Bestätigung dafür finden, daß die Lustigen Weiber wirklich auf der von mir bezeichneten geschichtlichen Grundlage auferbaut sind.

Das historische Fundament eines Dramas ist natürlich für den gesammten Bau desselben von annähernd ebenso entscheidender Bedeutung wie das ideelle — eine Thatsache, welche ich bereits im vorigen Bande in meinen Bemerkungen über den Tempest nachgewiesen habe. Das historische Fundament birgt nicht weniger Samenkörner in sich, welche in dem späteren Kunstbau aufschießen und denselben durchwachsen, wie das ideelle, und es wird daher die Aufgabe dieser Arbeit sein, den historischen Auswachsungen der Lustigen Weiber nachzuspüren.

---

1) Bloße Verwechselung mit einer anderen, Stichelei in der 1. Sc. der L. W.

2) Vergl. K. Elze, William Shakespeare, S. 114 ff (bes. N. 1.)

3) Ich meine selbstverständlich nur in allen wesentlichen die Landflucht u.s.w. betreffenden Punkten. Denn wenn Davies am Ende seiner Notiz sagt: „he died a papist", so kann keine Rede davon sein, diesen Worten Glauben zu schenken. Vgl. darüber die trefflichen Ausführungen von Mich. Bernays, Sh.-Jhrb., I. 225 ff.

Digitized by Google

I.

Es leuchtet ein, daß ich nicht sofort an die Betrachtung der Lustigen Weiber herantreten kann, sondern vor allem — da es bisher noch nirgends geschehen — nachzuweisen habe, daß Nashs Summer's l. W. die in vorstehender Einleitung gekennzeichnete Invective gegen Shakespeare enthält. Der Leser werde auch nicht ungeduldig, wenn ich dabei etwas weit aushole und den Gang von Nashs Stück von dessen Beginn bis zu dem Punkte verfolge, welcher für uns der entscheidende ist. Nicht allein, daß dabei neue unwiderlegliche Beweise für die von mir in der III. Abtheilung von Shakespeare der Kämpfer aufgedeckte Tendenz von Nashs Stück ans Licht gezogen werden, sondern wir können auch nur auf diese Weise einen klaren Begriff davon bekommen, mit welcher raffinirten, aufreizenden Bosheit Nash zu Werke gegangen, um seinem lezten Kuckucksschrei den möglichst höhnischen Charakter zu verleihen. Die rücksichtslose Energie, welche Shakespeares Dichtung gegen Nash entfaltet, kann nur auf diese Weise gehörig gewürdigt und verstanden werden [1]).

Nash hat gleich den Eingang seiner Komödie so eingerichtet, daß, mit Rücksicht auf ihren Titel, niemand hat im Zweifel darüber bleiben können, dieselbe richte sich gegen den Sommernachtstraum. Obwohl nämlich die Tageszeit, zu welcher sein Stück spielt in keiner Weise in Betracht kommt, am allerwenigsten aber davon die Rede sein

---

1) Ich bediene mich dies Mal der 4. Auflage der bekannten dodsleyschen Sammlung von old plays, welche W. Carew Hazlitt besorgt hat, und zwar Bd. VIII, S. 15 ff. Das vorige Mal habe ich die 3. von Collier besorgte Ausgabe benuzt.

Digitized by Google

kann, daß es gleich Shakespeares Stück der Hauptsache nach zur Nachtzeit spielte, läßt er dasselbe doch durch Will Summer [1]) mit folgendem, dem Horaz (Epp. I, 16, 62) entlehnten Citate eröffnen:

Noctem peccatis et fraudibus objice nubem,

um dann dies in dem gebotenen Zusammenhange völlig motivlose Citat gar noch durch folgende Reflexionen seinem Auditorium weiter zu Gemüthe zu führen:

There is no such fine time to play the knave in as the night.

Hierauf springt Will Summer zu einem anderen Gedanken über, für dessen Motivirung in Nashs eigenem Stücke ebenfalls nicht das Geringste gethan ist, sondern dessen Entstehung und Aussprechung an dieser Stelle sich ebenfalls nur aus dem Sommernachtstraume erklären läßt. Er fährt nämlich fort: „I am a goose or a ghost at least [2]); for what with turmoil of getting my fool's apparel, and care of being perfect, I am sure I have not yet supp'd to-night [3]). Will Summer's ghost I should be [4]), come to present you with

---

1) Vergl. meinen Shakespeare der Kämpfer a. a. O. S. 637, wo ich gezeigt habe, daß Will Summer in Nashs Stück die Maske Shakespeares ist.

2) Vergl. Shakesp. d. Kämpf. a. a. O., S. 681, N. 2.

3) Deswegen — scil. weil ich ein Genie bin — habe ich wahrhaftig noch nicht zu Abend gegeßen (sondern geträumt), weil ich mich darüber beunruhigt habe, wie ich mein Narrenkleid erwürbe und mir Mühe gegeben habe, darin etwas vollkommnes zu leisten. Das turmoil = Unruhe, Beweglichkeit ist offenbar auf die Verhöhnung der schauspielerischen Thätigkeit berechnet. In dem for care of being perfect, I am sure I have not yet supped to-night, scheint — nebenher noch — eine Persiflage von Hippolytas und Theseus Enthaltsamkeit am Anfange des Sommernachtstraums beabsichtigt zu sein.

4) Interpunction und Verbalconstruction sind hier absichtlich unrichtig. Nash meint: Will Summer's ghost I should *have* come to present you with Summer's last will and testament. Unter Summer's l. W. u.s.w. ist hier wie überall der Sommernachtstraum, besonders die Rüpeltragikomödie verstanden. Der Gedanke ist also: nicht als Theseus oder Oberon sondern in der Gestalt des Hofnarren Will Summer hätte ich den presenter des Sommernachtstraums, resp. der Rüpeltragikomödie spielen sollen.

Digitized by Google

Summer's Last Will and Testament. Be it so: if my cousin Ned [1]) will lend me his chain and his fiddle. Other stately pac'd Prologues use to attire themselves within [2]): I that have a toy in my head [3]) more than ordinary, and use to go without money, without garters, without girdle, without hatband, without points to my hose, without a knife to my dinner, and make so much use of this word without in every thing, will here dress me without [4]). Dick Huntley cries:

---

1) Collier und Hazlitt wollen in diesem Ned (Eduard) einen der Schauspieler sehn. Das führt indeß zu keinem befriedigenden Sinne; dieser Ned ist kein anderer als der später (vgl. Sh. d. K. a. a. O., S. 681, N. 2) als „fool" bezeichnete Ned. Darauf weist auch wohl das „chain" = Rockschoß, Narrenjacke hin, während die Geige ihm mit Rücksicht darauf geliehen ist, daß die damaligen Schauspieler auch vor Beginn des Theaters und in den Zwischenakten auf Streichinstrumenten musicirten. Ich vermuthe, daß Ned der Name von Elisabeths Hofnarren gewesen ist. Ist das richtig, so ist der Gedanke: Will Summer wolle jezt nachträglich noch als Hofnarr den presenter des Sommernachtstraums machen, sofern Elisabeths Hofnarr ihn nur dazu ausstaffiren wolle. Es wird also verblümt zu verstehn gegeben, daß Shakespeare im Sommernachtstraume Elisabeths Hofnarren gespielt; eine Beschuldigung, die Nash auch sonst ausspricht.

2) Andere Prologe laßen sich den innerlichen Schmuck angelegen sein, Will Summer dagegen will sich nur äußerlich als Prolog schmücken. Unter dem Prologe ist hier wie sonst in Nashs Stück (vergl. Sh. d. Kpfr. a. a. O., S. 641) der Elfenzauber des Sommernachtstraums verstanden (s. auch die folgende Note). Daher auch das Epitheton „stately paced" = mit festem Tritt, im Gegensaz zu dem tanzenden Schritte und wirklichen Tanze der Elfen. Nash will zu verstehen geben, daß Shakespeare die Elfenscenen, vor allem Oberons Vision, ohne innere Wahrheit und Ueberzeugung, lediglich aus Rücksicht auf den äußerlichen Schimmer gedichtet habe.

3) Summers „toy" ist Schakespeares „fairy toy". Summer, mit Shakespeare sich identificirend, meint mit Rücksicht auf eben jenes „fairy toy" und überhaupt die reichhaltige Erfindungsgabe von Shakespeares Phantasie: Ich, der ich in meinem Kopfe mehr Phantasiegebilde hege, wie die Lappalien (auch läppische Liebesgeschichten), die man gewöhnlich dem Publicum auftischt, u s w. Die Worte bleiben ohne allen vernunftmäßigen Gehalt, wenn man ihnen nicht eine solche außerhalb liegende Beziehung giebt.

4) Diese langweilige withoutpassage ist hauptsächlich ein-

Digitized by Google

Begin! begin! and all the whole house: For shame, come away! when I had my things but now brought me out of

---

geschoben, um zu der Pointe: „make so much use of this word without in every thing will here" (= hear) zu gelangen. Zur Strafe dafür nämlich, daß Shakespeare den Demetrius sagen läßt: „No remedy, my lord, when walls are so willful to hear without warning" (Sh. d. K. a. a. O., S. 677), soll der Dichter durch das „will dress me here without", beschuldigt werden, wider, wie im Wintermärchen, fremdes Machwerk zu seinem Schmuck verwendet zu haben. A. a. O. habe ich aber den herausgehobenen Worten des Sommernachtstraums eine völlig unrichtige Beziehung gegeben. Die betreffende Passage der Tragikomödie, auf welche der kritische Dialog des Theseus und Demetrius folgt, ist eine Persiflage der Didotragödie, und des Theseus Worte: „Now is the moon used between the neighhours" haben keinen anderen Zweck als dies zu constatiren, indem sie es aussprechen, daß die Scene der Tragikomödie nach der (karrikirten) Methode componirt ist, welche das Wort „moon" im Sommernachtstraum sinnbildlich bezeichnet, und die Nash eben in der Didotragödie angewandt hatte. Die Worte des Demetrius aber: „No remedy, my lord, when walls are so willful to hear without warning", besagen, daß dem Shakespeare nichts weiter übrig bleibe, als dieses persiflirende Vorgehn, so lange sich Leute finden, die wie Nash (im Pierce Pennyless und in der Didotragödie) bereitwilligst den Klatsch über Shakespeares Liebesunglück u.s.w. weiter tragen. Daß die Worte sich an Nash persönlich wenden wird durch das „walls" angedeutet, wobei Shakespeare ms. Vermuthens die Worte des Ganymed im Vorspiel der Didotragödie vor Augen gehabt hat: „wall'd in with eagle's wings" (vergl. Bd. I S. 166, N. 1). Daß damit Nash und die Wand keineswegs identificirt werden sollen, bedarf keines Wortes. Nash ist der Löwe, während die Wand vermuthlich gar keine Personenmaske ist. Meine entgegengesezten Conjecturen im III. Bande von Sh. d. Kpfr. laße ich jezt ganz fallen.

Der Leser wird schon hieraus die Schwäche des nashschen Wizes erkennen; doch muß ich ihm, um die Sache vollständig übersehn zu können, noch folgende nicht unerhebliche Mittheilung machen. Das „to go without ... garters, without girdle, without hat-band", das nur aus gemeinem Hohne mit „without money" (man denke an Midas!), „without points to my hose" und „without a knife to my dinner" untermischt, resp. gespickt ist, geht auf die berühmte, von Vischer in seiner Abhandlung über den Hamlet so schön explicirte Erzählung Ophelias, Haml. II. 1:

Digitized by Google

the laundry. God forgive me, I did not see my lord before! I'll set a good face on it, as thoug what I had talk'd idly all this time, were my part."

Collier and Hazlitt vermuthen — offenbar wegen des späteren Sazes: „as though what I had talk'd idly all this time, were my part" — Dick Huntley sei der Name des Souffleurs. Diese Ansicht hängt genau zusammen mit dem Fundamentalirrthume der collierschen Auffaßung des Stücks, der auch Hazlitt beigetreten ist, und die ich bereits Shakesp. d. Kämpf., a. a. O. S. 632 ff., N. 1, zurück gewiesen habe. Dick Huntley ist meiner Vermuthung nach eine Namensverdrehung und muß eigentlich Duke Hunter heißen, soll also den Theseus bezeichnen. Auf des Theseus Geheiß beginnt die Rüpeltragikomödie, und er ist es, welcher demjenigen Theile des Sommernachtstraums, welchen Nash dessen Prolog nennt, und über dessen Länge er sich hier wie auch später noch (vergl. a. a. O., S. 641) lustig zu machen sucht, durch sein Erscheinen ein Ende macht. Eben deshalb fügt auch Nash hinzu, Dick Huntley habe: Anfang! Anfang! geschrien, als Will Summer eben erst alle seine Sachen aus der Wäsche erhalten habe. Die Wäsche ist der Elfenzauber, der ja in der That alle die Unsauberkeiten, womit der Midas, die Didotragödie u.s.w. Shakespeares Kunst beworfen, wider von ihr abgewaschen hat. Die Worte: „when I had my things but now brought me out of the laundry" verlangen jedoch eine noch etwas genauere Betrachtung, die uns zugleich in Stand sezen wird, in das sonstige scheinbar so confuse Gerede des Hofnarren wenigstens

---

„My lord, as I was sewing in my chamber,
Lord Hamlet — *with his doublet all unbrac'd*,
No hat upon his head, his stockings foul'd,
Ungarter'd and down gyved to his ancle;
. . . . . he comes before me."

Es soll damit — das scheint mir völlig zweifellos — angedeutet werden, daß Hamlet eigentlich Shakespeare sei, daß Shakespeare schon im Hamlet den Narren gespielt habe, weil ihn sein eheliches Unglück und seine Landflucht dazu verdammt habe, die Schauspieler-Maske zu tragen, die er auch als Dichter trage. Daher das giftige „dress me without", das meine spätere Auseinandersezung noch besonders erläutern wird.

Digitized by Google

einige Gedankenbestimmtheit zu bringen. Dieselben sprechen nämlich die Thatsache aus, daß derselbe soeben seine Geschöpfe (things) in nacktester Wahrheit vorgestellt und besprochen habe [1]). Dem ganzen Zusammenhange nach können wir gar nicht anders als diese Aeußerung auf des Narren frühere Glosse über seinen rein äußeren Schmuck als „Prolog" zurückzubeziehen; dann erscheint es aber höchst characteristisch, daß Dick Huntleys Ruf: Anfang! durch den ganz entgegengesezten Ruf des Publikums erwidert wird: Es ist eine Schande! laßt uns fortgehn! Nash hat sich jedoch damit noch nicht begnügt, sondern er fingirt auch noch, daß der Hofnarr plözlich, nachdem er das Bekenntniß abgelegt, über den Quark von Elfenzauber die unverhüllte Wahrheit gesprochen zu haben, unvermuthet den König (my lord) unter den Zuschauern erblickt. Diese unangenehme Entdeckung, welche den Hofnarren befürchten laßen muß, unvorsichtiger Weise die wahren Schäze seines Herzens ausgekramt zu haben, veranlaßt denselben zu folgender weiteren heuchlerischen Bemerkung: Ich will gute Miene zum bösen Spiele machen, und so thun als ob ich meine Rolle hergesagt hätte, obwohl es nur Unbedachtheit gewesen, als ich hier eben aus der Schule geschwazt habe.

Will Summer fährt fort:

„So it is, boni viri, that one fool presents another [2]); and I, a fool by nature and by art, do speak to you in the person of the idiot of our play-maker. He, like a fop and an ass, must be making himself a public laughing-stock [3]), and have no thank for his labour; where other

1) brought out of the laundry. out of the l. = in natürlicher Nacktheit.

2) Nämlich den Shakespeare, welcher am Schluße des Sazes als „the idiot of our play-maker", d. h. als der „Pinsel" bezeichnet wird, welchen die sonst unverständlichen Sticheleien in Nashs Stück zu verhöhnen bestimmt sind.

3) laughing-stock ist — nach Forby, Vocabulary of East-Anglia, s. v. nayword, so viel wie byword, d. h. (nach Halliwell) „proverb". Vergl, Delius, What you will, II. 3, N. 33. „public laughing-stock" besagt also: allgemein sprichwörtliche Bezeichnung für einen Narren oder sonst lächerlichen Menschen. Daß hierbei mit auf Shakespeares Hahnreischaft angespielt werden soll, darf ms. Es. als gewiß betrachtet werden.

Digitized by Google

Magisterii, whose invention is far more exquisite, are content to sit still and do nothing [1]).

I'll show you what a scurvy Prologue he had made me, in an old vein of similitudes: if you be good fellows, give it the hearing, that you may judge thereafter" [2]).

Nun trägt Will Summer einen sehr langen und langweiligen, mit den ermüdensten und schwerfälligsten Zweideutigkeiten voll gestopften Prolog vor, den ich hier übergebe, unter Verweisung auf meinen Shakespeare der Kämpfer III. 639 – 43, wo ich die erheblichsten Partien daraus mitgetheilt und erklärt habe.

Nach Beendigung des Prologs tritt der Sommer auf, gestüzt auf Autumnus und Winter und begleitet von einem Zuge Satyrn und Waldnymphen. Dieselben stimmen sofort ein aus zwei Strophen bestehendes Sommerscheidelied an, dessen 1. Strophe ich a. a. O., S. 643 f., mitgetheilt und besprochen habe. Die Satyrn und Nymphen treten hierauf ab, und das veranlaßt den Will Summer zu folgender monologischer Betrachtung:

„A couple of pretty boys, if they would wash their faces, and were well breech'd [3]) in an hour or two. The rest of the green men have reasonable voices, good to sing

---

1) Die other magisterii sind Nash selbst und John Lyly, die dem Shakespeare gegenüber auf jede besondere „Erfindung" verzichten, sondern sich — im großmüthigen Gefühle der Ueberlegenheit — begnügen, seine Hahnreischaft und seinen Wilddiebstahl auszuschreien.

2) Auch hier ist ebenso wie in den vorhergehenden Säzen überall unter dem he und him „the idiot of our play-maker", also Shakespeare gemeint. Unter dem Prologe sind auch hier die bezeichneten Theile des Sommernachtstraums verstanden, deren „schäbige" Tendenz und allegorischen Sinn Nash aufzudecken verspricht, mit der nicht ganz unpraktischen Bitte, seine Leser möchten sich durch seine Enthüllungen bestimmen laßen, wenn anders ihnen das Prädikat von „guten Kerlen" lieb sei.

Die Worte „he *had* made" sind wegen des Plusquamperfects kaum doppeldeutig. „me" muß als Dativ. ethic. genommen werden „in an old vein of similitudes" besagt im veralteten Allegorienstil.

3) Hazl.: „gepeitscht". Die Satyrn und Nymphen sind Karrikaturen von Shs. Elfen und Feen.

Digitized by Google

catches or the great Jowben [1]) by the fire's side in a winter's evening. But let us hear what Summer can say for himself, why he should not be hiss'd at."

Nun hebt der Sommer Jahreszeit folgende Jeremiade an:

„What pleasure always lasts? no joy endures:
Summer I am; I am not what I was;
Harvest and age have whiten'd my green head;
On Autumn now and winter I must lean.
Needs must he fall, whom none but foes uphold;
Thus must the happiest man have his black day.
Omnibus una manet nox, et calcanda semel via lethi [2]).
This month have I lain languishing a-bed,
Looking each hour to yield up life and throne;
And died I had indeed unto the earth,
But that Eliza, England's beauteous Queen,
On whom all seasons prosperously attend,
Forbade the execution of my fate,
Untill her joyful progress was expir'd [3]).
For her doth Summer [4]) live, and linger here,
And wisheth long to live to her content.
But wishes are not had, when they wish well:
I must depart, my death-day is set down;
To those two must I leave my wheaten crown.
So unto unthrifts rich men leave their lands,
Who in an hour consume long labour's gains.
True is it that divinest Sidney [5]) sung:

---

1) jowben, nach Halliw., die Kohlmeise. Es ist zu verstehn: „good to sing catches *over* the great Jowben." Great Jowben steht hier für upstart crow in der Groatsworth-Invective. Die Stelle enthält wider eine Stichelei auf Shakespeares angebliches Plagiat im W. T.

2) Wider ein Citat aus Horaz, Carm. I. 28, v. 15, 16, wo übrigens nicht omnibus, sondern omnes steht, wie auch stehn muß. Man beachte genau den Uebergang, den das horazische nox zu der folgenden Passage bildet.

3) Vgl. Sh. d. Kpfr. a. a. O. S. 644.

4) Bezieht sich auf Will Summer.

5) Das zarte „divinest Sidney" ist keinenfalls aus wirklicher Hochachtung angebracht, wie man — angesichts der im vorigen Bande, S. 176, mitgetheilten, den Sidney betreffenden Stelle des Pierce Pennyless — namentlich englischer Seits glaubt; es liegt darin

Digitized by Google

„„O he is marr'd that is for others made.““
Come near, my friends, for I am near my end.
In presence of this honourable train,
Who love me, for I patronize their sports,
Mean I to make my final testament:
But first I'll call my officers to 'count,
And of the wealth I gave them to dispose,
Knowing what's left, I may know what to give.
Vertumnus, then, that turn'st the year about,
Summon them one by one to answer me.
First, Ver, the Spring, unto whose custody
I have committed more than to the rest;
The choice of all my fragrant meads and flowers,
And what delights soe'er nature affords.“

Vertumnus als des Sommers gehorsamer Herold und Fronbote ruft nun den Frühling mit folgenden merkwürdigen Worten vor die Schranken:

„Ver, lusty[1]) Ver, by the name of lusty Ver, come into the court! *lose a mark in issues.*“

Was besagen diese rein grammatisch betrachtet sinn-

---

vielmehr eine echt nashsche Bosheit. Die Tendenz ist ja in erster Linie auf Verdächtigung von Shakespeares Lauterkeit in seinen lezten Zielen gerichtet, und zu diesem Behufe muß dem großen Dichter vor allem das Bestreben, sich zum Hofdichter aufschwingen zu wollen, angedichtet werden. Der Hofdichter aber ist in der That „for others made.“ Daß es grade Sidney ist, dem Nash dieses Citat entlehnt, ist auch begreiflich genug. Sh. d. K., II. 515 ff., habe ich ja gezeigt, daß Shakespeare in seiner Praxis sich z. Thl. Sidneys theoretischer Richtung angeschloßen und S. 519 f. daselbst, daß er sogar angedeutet hat, Sidneys Arkadia sei bereits von oberonschem Geiste beherrscht gewesen, und zwar angedeutet durch folgende Worte Titanias (II. 1), auf welche Nash selbst in seinem sofort zu besprechenden Kuckuksliede anspielt:

I know
When thou wast stoln away from fairy land,
And in the shape of Corin sat *all day*
Playing on pipes of corn u.s.w.

Eben deshalb stellt aber Nash hier dem Shakespeare grade Sidneys Autorität entgegen und bezeichnet ihn als „divinest“.

1) Wollüstig.

Digitized by Google

losen Worte? Angesichts der processualen Formel „lose a mark", sollte man glauben, es handle sich um eine gerichtliche Ungehorsambuße, und „mark" sei also im Sinne von Mark Gold oder Mark Silber gebraucht; ein Sinn, den das Wort auch verschiedentlich noch bei Shakespeare hat, wie die Zusammenstellung bei Alex. Schmidt, Sh.-Lexic. s. v., Nr. 7, beweist. Damit ist jedoch das nachfolgende, an und für sich selbst räthselhafte „in issues" gänzlich unvereinbar. Da indeß Nash den Ver sofort mit einem Kuckuksliede auftreten läßt, so müßen wir schließen, daß diese Folgeordnung es ist, welche die Dunkelheit jener Worte erklären und denselben, im Zusammenhange mit den 4 lezten Versen, welche der Scheidesommer spricht, einen äzenden Sinn geben soll. Nehmen wir nun noch hinzu, daß Shakespeare selbst dem Bottom, III. 1, folgendes Kuckukslied in den Mund legt:

The ousel-cock so black of hue,
With orange-tawny bill,
The throstle with his note so true,
The wren with little quill,
The finch, the sparrow and the lark;
The plain-song cuckoo gray
Whose note full many a man doth *mark*,
And dares not answer nay;

nehmen wir ferner hinzu, daß to lose (nach Halliwell) auch „abschießen" bedeutet, und issue allenfalls auch „Versausgang" bedeuten kann, so werden wir hinter den Sinn von Vertumnus Worten kommen. Sie fordern den Ver auf, einen Schuß zu thun, welcher jemandem ein Brandmal (mark) aufdrückt, von welchem der Ausgang irgend eines Liedes spricht[1]). Welches Lied gemeint ist, wird nicht gesagt, wie auch der Name des zu Brandmarkenden verschwiegen wird; daß indeß unter ersterem der Schluß von Bottoms Kuckukslied und unter lezterem Shakespeare gemeint ist, lehrt ohne alles weitere die Antwort, welche Ver dem Vertumnus durch die That giebt. Derselbe hebt nämlich folgendes Lied zu singen an:

1) Nicht umsonst aber hat Nash den Plural „issues" gebraucht. Ich werde sofort zeigen, daß der Refrain des nashschen Kuckuksliedes ganz besonders darauf berechnet ist, dem Shakespeare das Kuckuksbrandmahl aufzudrücken.

Digitized by Google

Spring, the sweet spring, is the year's pleasant king,
Then blooms each thing, then maids dance in ring,
Cold does not sting, the pretty birds do sing:
Cuckow, jug, jug, pu-we, to-wit, to-whoo.
The palm and the may make the country house gay,
Lambs frisk[1]) and play, the shepherds pipe all day,
And hear we aye birds tune this merry lay:
Cuckow, jug, jug, pu-we, to-wit, to-whoo.
The fields breathe sweet, the daisies kiss our feet,
Young lovers meet, old wives a-sunning sit;
In every street these tunes our ears do greet:
Cuckow, jug, jug, pu-we, to-wit, to-whoo.

Werden wir uns zunächst über den Sinn des — der Mutter Bumby entlehnten — Refrains klar. Das räthselhafte pu-we. ist ms. Es. als put we zu verstehn. Dann sagt derselbe: Wenn wir den Kuckucksschrei erschallen laßen, so ist das für das Genie eine Veranlaßung zum Wehklagen. Von dem sonstigen Inhalte dieses Kuckuksliedes will ich nur zweierlei hervorheben. Die beiden ersten Verse der 2. Strophe sagen das „Landhaus" werde durch das Hirschgeweih und den Mai erheitert und beide lezteren bewirkten, daß „Lämmer" zu Tänzern und Schauspielern — die damaligen Schauspieler waren ja zugleich Tänzer — würden — u.s.w. Bei der deutlichen Bezugnahme der Verse auf das Wintermärchen möchte ich vermuthen, daß die Worte „make the country-house gay" eine Anspielung darauf sind, daß jenes Stück zuerst in Windsor vor der Königin aufgeführt ist, und daß also dort Shakespeare seine ersten durchschlagenden Erfolge erzielt. Das würde nicht nur die zügellose Wuth von Shakespeares Gegnern im allgemeinen und die gräßliche Art, wie John Lyly in seinem Midas seinen Brotnothschrei erhebt, insbesondere erklären, sondern auch auf die einfachste Weise die Motive

1) W.T., I. 2, sagt Polixenes:
„We were as twinn'd lambs, that did frisk i' the sun."
Also auch hier wird wider das verhaßte Wintermärchen aufs Korn genommen. Das „then blooms each thing", und später „shepderds pipe all day", „The fields breathe sweet" (statt „sweat"), „the daisies kiss our feet", geht auf den Sommernachtstraum. daisy = Gänseblümchen bezieht sich auf das little western flower!

Digitized by Google

Shakespeares, den Schauplaz seiner Lustigen Weiber grade nach Windsor zu verlegen, entschleiern; oder wenigstens — da hierbei noch historische Nebenmotive untergeordneterer Art mit untergelaufen zu sein scheinen — sein historisches Hauptmotiv für diese Anordnung. Dies beiläufig. Wenden wir uns nun zu Nash zurück. So fingerzeigdeutlich Shakespeare ohnehin schon von ihm als der „Gebrandmarkte" seines Gaßenhauers von Kuckukslied kenntlich gemacht ist, so hat er daran doch noch nicht genug gehabt, sondern dem Hofnarren Will Summer noch folgende Glosse in den Mund gelegt, zu deren Verständniß ich vorläufig nur bemerke, daß Ver nicht allein, sondern in Begleitung eines Gefolges von Frühlingsmännern auftritt, welche in sein Lied mit einstimmen:

„By my troth, they have voices as clear as crystal: this is a pratty thing, if it be for nothing but to go a-begging with."

„pratty" statt pretty gehört wider zu den tendenziösen Wortentstellungen Nashs. to prate oder prattle bedeutet bekanntlich plaudern, schwazen; a pratty thing ist also ein Ding, worüber die Leute schwazen, also ein Gegenstand des allgemeinen Gesprächs, eine allbekannte Thatsache. Bezieht man nun das „this" auf den Inhalt des voraufgegangenen Kuckuksliedes, wie das an den Vers: „In every street these tunes our ears do greet" anknüpfende „pratty" an die Hand giebt, und nicht auf die unmittelbar voraufgehenden „voices as clear as crystal", wie die syntaktische Construction verlangen würde, so sagt der Hofnarr: Wahrhaftig, sie haben krystallhelle Stimmen. Da eine solche Hornsproße wenigstens die Wirkung haben sollte, daß man sich nicht mausig macht[1]), scil. wenn man damit versehen ist, so schwazen die Leute darüber, scil. wenn man sich doch mausig macht.

Ueberblicken wir nun nachträglich den Weg, den Nash bis zu seinem Kuckuksliede zurückgelegt hat, so werden wir erkennen, daß er dasselbe an einer Stelle von starker Raisonanz angebracht, und viel Raffinement aufgewandt hat, um seinem Gekreisch den Anschein gerechter Entrüstung zu geben.

1) to go a-begging with. Es liegt darin noch eine besondere Malice, die aber hier auf sich beruhen kann.

Digitized by Google

Gleich am Eingange des Stücks im Prologe des Hofnarren wird die Keuschheit des Dichters von Oberons Vision und das Pathos des Dichters des Hamlet als einfache Maske, als geborgter Schmuck bezeichnet, einzig und allein auf gewerbsmäßige und erwerbsmäßige Blendung der Königin Elisabeth berechnet. Dann wird in dem von mir hier übersprungenen Liede der Satyrn und Waldnymphen (green men) die gute alte Dichtungszeit gefeiert, in welcher ein Lyly neben Marlowe und besonders Greene den Ton angab, und in der darauf folgenden, von mir oben mitgetheilten Glosse des Hofnarren mit boshafter Berechnung darauf angespielt, wie genau der Dichter des Sommernachtstraums, der jezt den alten Dichtungssommer zu Grabe geläutet, dessen Früchte zu würdigen verstanden, indem er sich Greenes Pandosto angeeignet, um das verrätherische Wintermärchen zu dichten. Von diesem datirt sich, wie wir wißen, eigentlich Shakespeares bestimmt entschiedene Anerkennung als Dichter der elisabethanischen Periode durch Elisabeth selbst und ihr Volk; einem wirklich historischen Zuge folgend schließt daher Nash an jene Anspielung die Sterbeklage des dahin schwindenden Sommers, sorgfältigst darein die doppelte Anspielung verwebend, daß der Sommernachtstraum der eigentliche Sterbetag dieses alten Sommers sei, und daß auch dem neuen Sommer sein „Einst wird kommen der Tag" u.s.w. gewiß sei. Hieran schließt nun unmittelbar sich das Kuckukslied, auf die maliciöseste Weise eingeleitet durch das „lose a mark in issues", d. h. brandmarke mir just den Sommernachtstraum. Und worin besteht nun dieses Brandmal? Shakespeare wird als ein dem Familienverbande durch eheliches Unglück und Jagdfrevel entrißener Landläufer bezeichnet, den nicht wahrer Beruf, sondern lediglich der Zufall zum Schauspieler und dadurch zum Dichter gemacht habe, und der sich daher auch von den Früchten des durch ihn verscheuchten Sommers nähre. Um Lezteres anzudeuten ist widerum fein sorgfältig die von mir oben in der Anmerkung aufgedeckte Anspielung auf das Wintermärchen eingeflochten. Daß auch die weitere Entwicklung von Nashs Stück sich im Kreise dieses bereits durch Lylys Midas vorgezeichneten engen Gedankenringes bewegt, indem Shakespeares Motiv auf Habsucht, seine Mittel

Digitized by Google

auf Heuchelei und Schmeichelei und erbarmungslose Polemik gegen seine älteren Fachgenoßen zurückgeführt werden, habe ich bereits in der III. Abtheilung von Shakespeare der Kämpfer gezeigt. Es ergiebt sich daraus, daß die ganze Passage bis zum Kuckuksliede, und vor allem dieses selbst nach Nashs Absicht der eigentliche satirische Kernschuß gegen Shakespeare sein soll.

Es verlohnt sich, bei dieser Gelegenheit, schon behufs des Vergleiches von Nashs Satire mit derjenigen Jonsons, einen Augenblick den Angriffen auf die „keusche" Richtung von Shakespeares Dichtung schärfer ins Auge zu sehen. Schiller bezeugt bekanntlich in seinem Aufsaze „Ueber naive und sentimentale Dichtung" von der psychischen Wesenheit des Genies u. a. Folgendes: „Naiv muß jedes wahre Genie sein, oder es ist keins; seine Naivität allein macht es zum Genie; und was es im Intellectuellen und Aesthetischen ist, kann es im Moralischen nicht verleugnen. Unbekannt mit den Regeln, den Krücken der Schwachheit und den Zuchtmeistern der Verkehrtheit, bloß von der Natur oder dem Instinkt, seinem schüzenden Engel, geleitet geht es ruhig und sicher durch alle Schlingen des falschen Geschmacks, in welchen, wenn es nicht so klug ist, sie von weitem zu vermeiden, das Nichtgenie unausbleiblich verstrickt wird"; und später: „Den kindlichen Charakter, den das Genie in seinen Werken abdruckt, zeigt es auch in seinem Privatleben und seinen Sitten. Es ist schamhaft, weil die Natur dies immer ist; aber es ist nicht decent, weil nur die Verderbniß decent ist" u.s.w. Ich habe nun allerdings nicht den geringsten Zweifel, daß Lügenhaftigkeit volle sieben Achtel der Ingredienzien von Nashs Polemik und Satire ausmacht; höchst merkwürdig aber ist es, daß der Mann, der sich doch — seinen Worten nach — eine so ganz gewaltige Kunstkennerschaft im Vergleich zu dem „Barbar" Shakespeare beimißt, seine Angriffe just immer auf Punkte richtet, wo derselbe, nach den vorstehenden Auseinandersezungen Schillers, durchaus im Drange seiner genialen Natur, und also unfraglich unwillkürlich handelt. Und — wie ich im vorigen Bande genugsam gezeigt habe, macht es Ben Jonson ganz genau ebenso. Mich deucht daher, man sollte endlich aufhören, diesen Schriftstellern ganz un-

Digitized by Google

verdienter Weise das Prädicat von „Satirikern“ oder gar — wie es Collier z. B. bei Nash thut — „excellenten“ Satirikern zuzuerkennen. Beide sind au fond du coeur lediglich eingebildete Querköpfe von ungesund beschränktem Gesichtskreis, die sich aber grade deshalb der gesunden Entwiklung als eigenwilliges, nach Kräften möglichst breites Hinderungsmittel in den Weg stellen; Geschöpfe der Schelsucht und Ränkesucht, die ihre Existenz nirgends sich selbst, sondern grade der von ihnen bekämpften Größe verdanken.

H.

Die herausfordernde Frechheit von Nashs Insulte war um so größer, weil Shakespeare, der in allen Fragen von bedeutendem Gewicht offenbar ein gut Theil von jener Langsamkeit — dafür aber auch desto unerschütterlicherer Festigkeit — der Entschließungsfähigkeit beseßen, die er so lebhaft im Hamlet schildert [1]), seine Widersacher im Sommer-

---

1) In wie naher Beziehung der Narr in Was ihr wollt zu Shakespeares eigner Person steht, zeigt meine Abhandlung über Ben Jonsons Verhältniß zu Shakespeare im vorigen Bande. Dort aber findet sich folgende, hier ms. Es. höchst interessante Stelle in I. 5, also in derjenigen Scene, wo der Narr zuerst auftritt:

Maria. You are *resolute* then?

Clown. *Not so neither;* but I am *resolved* on two points.

Die „two points“ verlangen ms. Es. durchaus eine historische Erklärung, welche auch die vorhergehende Rede des Narren, namentlich die Worte: „for turning away, let summer“ — Will Summer! — „bear it *out*“, andeuten. Ich beziehe dieselben auf Shakespeares Abwendung von seinem Weibe und verstehe daher, er, Will Summer, obwohl nicht zu den schnell entschloßenen (resoluten) Leuten gehörig, sei doch über die beiden Punkte mit sich unerschütterlich einig (resolved), daß der Bruch mit seinem Weibe ein ewiger sei, und daß die Kunst ihm die Entschädigung dafür zu gewähren habe, was er an Eheglück verloren. Eben diese Kunst vertheidigt er hier in der — sicherlich von ihm selbst gespielten — Rolle des Narren, weil er über diese beiden Punkte seine unbeugsamen Beschlüße gefaßt hat.

Digitized by Google

nachtstraume noch ausdrücklich gewarnt hatte, er würde auf die Sache eingehn, wenn sie ihr Kuckuksgeschrei nicht unterließen [1]). Jezt also hieß es, an dem schmähsüchtigen Buben, welcher höhnisch, im Vertrauen auf seine Gevatterschaft, der Warnung Troz geboten hatte, ein abschreckendes Exempel statuiren. Und er hat es in der schonungslosesten, gründlichsten Weise gethan; zur Rettung seines eigenen höheren Werkes hat er einen Götterzorn erweckt wie später unser Lessing gegen Lange, Klotz und zulezt gegen Götze; einen Götterzorn, dem keine Creatur widerstehn konnte, die sich bloß auf ihren Menschenwiz zu stüzen hatte. Freilich aber läßt sich nicht leugen, daß das Kunstwerk selbst, welches auf diese Weise entstanden ist, unter der Bestimmung und Signatur jener persönlichen — nicht bloß wie im Sommernachtstraum sachlich künstlerischen und genialen — Polemik gelitten hat. Es bewährt sich ja freilich auch an ihm die überirdische Macht des Genies; auch an ihm ist jenes Gesez zu studiren, das Schiller in seinem Aufsaze über naive und sentimentale Dichtung so schön und doch so schlicht ausspricht mit den Worten: „Die verwickelsten Aufgaben muß das Genie mit anspruchsloser Simplicität und Leichtigkeit lösen; das Ei des Columbus gilt von jeder genialischen Entscheidung. Dadurch allein legitimirt es sich als Genie, daß es durch Einfalt über die verwickelte Kunst triumphirt. Es verfährt nicht nach erkannten Principien, sondern nach Einfällen und Gefühlen; aber seine Einfälle sind Eingebungen eines Gottes (alles, was die gesunde Natur thut, ist göttlich), seine Gefühle sind Geseze für alle Zeiten und für alle Geschlechter der Menschen.“ Dennoch aber läßt sich nicht leugnen, daß diesem Kunstwerke, den Lustigen Weibern, gewiße nicht geniale, die Schönheit störende Bestandtheile anhaften, welche die Wahrheit des von mir mit guter Absicht in der Vorrede zu diesem Bande angezogenen götheschen Wortes bestätigen; und daß deshalb — ich spreche es unerschrocken aus, im Bewußtsein auch hier wider die allgemeinen Ansicht gegen mich zu haben — diese Komödie auf der Höhe der Vollendung

1) Schon im vorigen Bande, S. 7, habe ich die Stelle namhaft gemacht.

Digitized by Google

beiweitem nicht steht, auf welcher sie als Schöpfung der ausgesprochenen Reifeperiode des Dichters stehn würde, wenn der Anstoß zu ihrer Entstehung ein anderer gewesen wäre, als er gewesen ist. Was Wunder auch? Shakespeare war durch Nashs Angriff zu einem Subjectivismus gezwungen, welcher der innersten Natur des Genies zuwider, dessen schöpferische Thätigkeit durchkreuzen muß; der Dichter konnte es gar nicht abwenden, seine Dichtung so einzurichten, daß sie seine persönlichen Verhältniße als solche — wenn auch in noch so maskirter Form — berührte. Wir dürfen auch überzeugt sein, daß dieser antigeniale Subjectivismus die stärkste Verwirrung angerichtet haben würde, wenn nicht Shakespeare jene von mir in der Vorrede zum I. Bande geschilderte außerordentliche Kraft der Objektivirung beseßen hätte. So sind aus dem dem Dichter aufgezwungenen Subjectivismus nur gewiße Unschönheiten entstanden, die aber grade für die geschichtliche Durchforschung des Stücks von höchstem Werthe sind, weil sie die sicherste Gewähr für dessen Charakter als Kampfstück bieten. Zwei dergleichen besonders in die Augen springende Fehler laßen dies z. B. auf den ersten Blick erkennen: die dreimalige Widerholung der Einladung und Bestrafung Falstaffs durch die lustigen Weiber und die Einfügung Shallows und Slenders in die Komödie.

Bis auf den heutigen Tag ist die Shakespeareforschung nicht einig darüber, ob die Hauptfabel der Lustigen Weiber italienischer oder deutscher Quelle, insbesondere der bekannten „Tragedia Hibaldeha von einer Ehebrecherin u.s.w." des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig [1]) entlehnt

---

1) Wolfenbüttel 1594. Vergl. die sorgfältige Inhaltsangabe bei R. Genée, Geschichte der shakespeareschen Dramen in Deutschland, Leipzig, 1870, 8°, S. 12—14. Genée selbst scheint nicht anzunehmen, daß Shakespeare das Stück des Herzogs von Braunschweig gekannt, oder gar benuzt habe; dieser Ansicht — und das will ms. Es. mehr sagen — ist dagegen Alb. Cohn, Shakespeare in Germany in the XVI. and XVII. centuries, London 1867, 4°, Bd. I, SS. XLVII ff., und diesem hat sich Alex. Schmidt, Einleitung zu unserem Lustspiel im XX. Bande der 2. Aufl. der revidirten schlegel und tieckschen Uebersezung (Berlin 1877), S. 7, angeschloßen. Wenn aber lezterer trozdem

Digitized by Google

sei; es wird sich jedoch später zeigen, daß Shakespeare selbst auf die directe Entlehnung seiner Hauptfabel von der Tragedia des Herzogs anspielt. Damit ist denn festgestellt, daß die gradirte Bestrafung und Beschimpfung Falstaffs freie Erfindung Shakespeares ist. Aesthetisch schön — das hat schon Hermann Kurz ausgesprochen — ist diese Widerholung und Stufenleiter entschieden nicht; wohl aber ist der Dichter durch seinen praktischen Nebenzweck auf

---

ebendas. sagt: „In der Hauptsache jedoch war der Stoff der Lustigen Weiber Shakespeares freie und selbständige Erfindung, so kann dem niemand unbedingter zustimmen wie ich. Daß es richtig ist, die Tragedia Hibaldeha als Quelle zu Shakespeares Komödie zu betrachten, dafür werden später noch ganz besondere Gründe vorgebracht werden. Hier will ich nur auf ein scheinbar geringfügiges Indicium aufmerksam machen, weil dasselbe in meinen Augen viel Gewicht hat. Genée berichtet (a. a. O. S. 14) über den Schluß der Tragödie des Herzogs wie folgt: „Da sie" — die Ehebrecherin — „sieht, was sie angerichtet hat, befällt sie die Reue; sie rauft sich die Hare und jammert, daß sie „„nun ewig in Betrübniß und Traurigkeit in der Hellen sizen muß"". Während sie noch spricht, „„kommt ein Teufel und gehet heimlich um sie umb"". Als sie weiter lamentirt und wünscht, daß sie doch jemand „„von der großen Pein und Qual erretten und die Schmerzen verkürzen möchte"", wirft der Teufel, Satyrus, ihr einen Strick vor die Füße. Sie nimmt den Strick um den Hals, und da sie nicht weis, woran sie den Strick befestigen solle, um sich zu „„wurgen"", ruft sie die Teufel herbei, daß sie ihr zu Hilfe kommen mögen; „„dann denselben habe ich gedient. Ach, daß sie doch kämen, und geben mir meinen Lohn"". Als sie diese Worte gesprochen, springen die Teufel herzu, und ziehen ihr den Strick zu und sie fällt zu Boden, und die andern Teufel kommen inmittelst auch dazu und jauchzen" u.s.w. Ich glaube nicht zu irren, wenn ich annehme, daß die folgende kleine Passage aus Merry Wives II. 1:

„*Mrs. Page.* What's the matter, woman?

Mrs. Ford. O woman, if it were not for one trifling respect, I could come to such honour!

Mrs. Page. Hang the trifle, woman! take the honour. What is it? — dispense with trifles; — what is it?

Mrs. Ford. If I would but go to hell for an eternal moment or so, I could be knighted",

die der shakespeareschen Komödie entsprechende ästhetische Umgestaltung dieser rohen Scene ist.

Digitized by Google

dieselbe geführt, dazu gezwungen. Diese Thatsache ist sofort erkannt, wenn wir statt Falstaff sezen: Thomas Nash; eine Substitution, die wir uns hier vorläufig einen Augenblick, unter Vorbehalt der späteren Rechtfertigung, erlauben wollen.

Wie ich im vorigen Abschnitt, S. 8 ff., gezeigt habe, läßt Nash den Hofnarren Will Summer in einer für Shakespeare höchst despectirlichen Weise sagen: „Dick Huntley cries: Begin! begin! and all the whole house: For schame, come away! *when I had my things but now brought me out of the laundry*". Für diese Dreistigkeit rechnet Shakespeare mit dem Insultanten ab, indem er ihn unter die schmuzige Wäsche in den Waschkorb werfen und dann auf die Dachet-Wiese schaffen läßt. Die Waschkorbaffäre ist nun allerdings einigermaßen schon in Shakespeares Quelle angedeutet[1]), obwohl die speciellere Ausführung, namentlich die Idee von der „schmuzigen" Wäsche durchaus Shakespeares Eigenthum ist; absolut gar keinen Anstoß durch die Tragedia des Herzogs oder irgend eine der sonst in Betracht kommenden Quellen hat aber der Dichter zu der zweiten Züchtigungsart Falstaffs erhalten. Der Gedanke, den Falstaff in die Hexe Juliana von Brentford verkleiden, und in dieser Verkleidung der verächtlichen Prügelstrafe unterwerfen zu laßen, gehört ganz und durchaus Shakespeare selbst an. Den Anstoß dazu hat folgende Stelle aus der Einleitungsrede des Hofnarren Summer in Nashs Stück gegeben: „What can be made of Summer's last will and testament? Such another thing as Gyllian of Braynford's[2]) will, where she be-

---

1) In der Tragödia des Herzogs ist es ein „Faß mit Leinenzeug" in welchem der Ehebrecher beim 3. Male vor der Rache des beleidigten Ehemanns gerettet wird.

2) Sh. d. Kpfr., III. 642, habe ich behauptet, Nash habe mit Rücksicht auf „gull" Juliana in Gyllian, und mit Rücksicht auf „brain" Brentford in Brainford verwandelt. Nachträglich finde ich indeß, daß das wahrscheinlich ein Irrthum ist; auch anderwärts schreibt Nash so, (vgl. Pierce Pennyless, S. 7, Colliers Note) und es muß eine Dichtung dieses Namens gegeben haben. Daß dieser Irrthum die hier gezogenen Folgerungen nicht beeinträchtigt, bedarf keiner Auseinandersezung. Vgl. auch Sh. d. Kpfr. a. a. O. S. 641.

Digitized by Google

queathed a score of farts amongst her friends". Diese Insulte, welche den Dichter auch veranlaßt hat, den eifersüchtigen Ehemann „Ford" zu nennen, wird in der körperlichen Züchtigung Falstaffs unter der Maske der Juliane von Brentford bestraft. Hat Shakespeare aber schon für diesen Akt keine Andeutung in seinen Quellen gefunden, so erst recht nicht für den den feisten Hans unrettbar vernichtenden Schlußact, die Elfenscene. Hier nimmt Shakespeare eine furchtbare Rache für die Verleumdung der Lauterkeit seines heiteren Elfenspiels. In der Passage, wo der Hosenbandorden erwähnt wird, kommt es dabei zum höchsten Aufschwunge seiner gewaltigen Kunst, zu einem Aufschwunge, welcher den ganzen übrigen Körper dieser Dichtung wie ein wahres Himmelslicht überstrahlt, und durch seine Schönheit manche Unschönheit derselben vergütet. So schön aber auch diese Blüthe echter Dichtung an sich ist, in unserem Stücke ist sie doch nur die Blüthe eines Pfropfreises. An dem nämlichen Orte, und in unmittelbarster Verbindung mit der Apologie von Shakespeares Elfendichtung, findet aber auch das brandmarkende Hochgericht über Falstaff-Nash statt wegen seines unehrenhaften Kuckuksrufs. Dies zu ermöglichen hat der Dichter — in freister Benuzung seiner Quelle — den Falstaff vorher widerholt entwürdigende Schimpfreden über Fords Hahnreischaft gegen den vermeintlichen Brook ausstoßen und sich in der renommistischsten Art gegen denselben brüsten laßen, er wolle vermitteln, daß er dem Ford Hörner aufseze.

Die Einschiebung Shallows und Slenders in unsere Komödie hat zu einzelnen Scenen geführt, welche organisch mit der eigentlichen Handlung in keinerlei Zusammenhange stehn, und daher über die Bedeutung von bloß satirisch reflectirenden Scenen niemals hinaus kommen, mehrmals dieselben nicht einmal erreichen; ich meine Scenen, wie es deren eine ganze Anzahl in Troilus und Cressida giebt, deren Function in viel wirkungsvollerer Weise in den shakespeareschen Maskenspielen die antimaskischen Scenen erfüllen. Man wird glauben, Shallow und Slender seien lediglich mit Falstaff aus dem I. Theile Heinrichs IV. in unsere Komödie gerathen. Da wäre denn aber doch vor allem zu fragen, wie Falstaff selbst hinein gerathen? Kein

Digitized by Google

zweites Beispiel ist anzuführen, wo Shakespeare den Namen einer von ihm selbst so individuel ausgeprägten Persönlichkeit in ähnlicher Weise in eine neue Komödie oder Tragödie übertragen hätte. Dann aber würde weiter noch zu fragen sein, wie es komme, daß der Dichter diesen Shallow der Lustigen Weiber gleich in der Einleitungsscene des Stücks vorgeführt, und dort in eine so breit ausgeführte, nahe Beziehung zu den Lucies gebracht hat, daß sie keinem einzigen unter den englischen Shakespearecommentatoren entgangen ist. Das weist denn doch wohl auf eine besondere Absicht des Dichters hin, welche er mit diesem Shallow verfolgt. Die heraldische Verknüpfung Shallows und seines bäurisch verkommenen Neffen Slender mit den Lucies in der Einleitungsscene läßt diese Absicht auch unmittelbar erkennen. Shallow vertritt in unserem Stücke durchaus Shakespeares Feind Lucy, während Slender die — so zu sagen — antimaskische Karrikatur dieses Mannes ist, die Shakespeare, abgesehn von seinen allgemeineren komischen Zielen, zugleich benuzt zu haben scheint, um seinen persönlichen Beziehungen zu den Lucies noch weitere poetische Gestaltung zu geben.

Diese Beziehung jener beiden Figuren zu Shakespeares Lebensgeschichte erklärt auch einen Umstand, den ich nicht umhin kann, hier des bestimmtesten im Widerspruche gegen Herm. Kurz zu behaupten. Letzterer nämlich versichert, die Lustigen Weiber seien in einer außergewöhnlich leichten Sprache geschrieben; das aber ist nur zum Theil wahr. Die Shallowscenen sind offenbar mit großem Widerwillen gedichtet, und in Folge der absichtlichen Dunkelheiten in einer so schwierigen Sprache geschrieben, daß sie selbst von den schwierigsten Partien in Troilus und Cressida nicht überboten werden; überdies aber zeigt sich auch in ihnen jene Herbigkeit des sarkastischen Wizes, welche ganz entschieden die persönliche Mißstimmung verrathen. Hätte der Dichter nicht verstanden, richtiger wohl, hätte sein Genie nicht in instinktivem Drange ihn gezwungen, sich einer Sprache zu bedienen, welche durch ihre Doppeldeutigkeit hier sowie in gewißen Stellen, wo er dem Nash persönlich zu Leibe geht, die historische Wahrheit mit dem Schleier des heiteren Spieles zu bedecken, sein Stück würde wahr-

Digitized by Google

haftig so belustigend lange nicht wirken, wie es jezt, troz der historischen Wahrheit, wirkt.

Andere Veränderungen und Erweiterungen, welche Shakespeare mit der ihm überlieferten Fabel vorgenommen, laßen den Einfluß der angedeuteten praktischen Tendenz nur in geringerem Grade erkennen, obwohl sie ebenfalls ihrem lezten Grunde nach darauf zurückgeführt werden müßen. Sezen wir bei den nachfolgenden Erörterungen überall noch als bewiesen voraus, daß der Falstaff der Lustigen Weiber das Portrait des Thomas Nash ist, so werden wir das ohne erhebliche Schwierigkeit erkennen. So zunächst der Umstand, daß es nicht eine Ehefrau ist, an welcher der Verführer seine Künste übt, wie in des Herzogs Tragedia, sondern deren zwei. Der feiste, längst passirte, aber immer noch von seiner geistigen Eminenz, und damit von seiner Unwiderstehlichkeit überzeugte Hans wird damit zum profeßionsmäßigen Ehebrecher gemacht, dessen Angel hauptsächlich nach dem Geldbeutel seines Nächsten ausgeworfen ist; eine Thatsache, die überdies der Schlingel selbst mit der ihm eigenen cynischen Gemeinheit seinen Zech- und Diebskumpanen gegenüber als selbstverständlich ausspricht. Es wird dadurch nicht bloß von vornherein jedes Atom von Tragik aus dem Stoffe ausgeschloßen, sondern dem Falstaff auch jene unbeschreibliche Hausbackenheit eingeimpft, welche Nashs poetische Produktionen so augenfällig charakterisiren. Man vergegenwärtige sich bei dieser falstaffschen Doppelliebe nur Shakespeares Darstellung der Doppellieben des Demetrius und Lysander im Sommernachtstraum, um dies recht lebhaft zu empfinden. Ich bin überzeugt, daß dem Dichter dieser Gegensaz klar bewußt gewesen ist, wenngleich mir die starke Betonung des Umstandes, daß Falstaff ein „buck“ ein „bribed buck“ sei, es höchst wahrscheinlich macht, daß gewiße Thaten des Thom. Nash hier ebenfalls ihre poetische Verkörperung gefunden haben.

Zur Erhöhung des heiteren Charakters der Lustigen Weiber tragen nicht wenig die drei Figuren des Wirthes, des Doctors Cajus und des Pfarrers Evans bei, ebenfalls freie Schöpfungen von Shakespeares Phantasie und freigebige Zuthaten zu dem überkommenen dürren Stoffe. Die

Digitized by Google

Bewegungskraft für des Dichters Phantasie ist aber auch hier die Herausforderung von Nash und seinen Verbündeten gewesen; und mir scheint, wir können an diesen Geschöpfen ein Lebensgesez der Melancholie erkennen, das Lessing, selbst ein genauer Bekannter dieses Gemüthsleidens, in seinem unübertrefflichen Auftritte zwischen Marinelli und Graf Appiani so lebensvoll geschildert hat. Der Melancholiker fühlt sich nie wohler als im Kampfe; Kampf ist ihm Lust und ruft seine Lebensgeister zu Straffheit und Humor auf. Werfen wir vorerst ein Mal einen flüchtigen Ueberblick über diese drei Originale.

Der Wirth ist das Portrait eines von Nashs Beiständern[1]). Shakespeare hat ihn charakterisirt durch seine Ausdrucksweise, die genau mit derjenigen Pistols übereinstimmt; er hat ihn ferner charakterisirt (II. 1) durch die Worte Pages: „Look, where my ranting Host of the Garter comes. *There is either liquor in his pate, or money in his purse, when he looks so merrily*"; und er hat endlich die Pferdediebstahlsepisode benuzt, um recht klare Andeutungen darüber zu geben, wessen Portrait dieser seltsame Wirth ist.

Doctor Cajus ist eine im antimaskischen Karrikaturenstil gehaltene Contrastfigur zu Falstaff. Auch in ihm scheinen sich gewiße persönlich satirische Momente zu bergen, welche auf die Gefolgschaft des Thom. Nash gemünzt sind. Eben deshalb ist dieser Charlatan auch dem Phrasenwirth vom Hosenbandorden ganz besonders nahe gerückt; eben deshalb hat Shakespeare ms. Es. auch so auffallend viel französische Worte in des Cajus Reden eingemengt; denn anmuthiger und wiziger ließ sich die Prunksucht des Nash und Lyly mit den Rückständen ihrer einstigen akademischen Gelehrsamkeit nicht verspotten[2]). Der

---

1) Der Nachweis dieser Thatsache ist von mir im I. Anhange zu diesem Werke geführt, auf den ich deshalb verweise.

2) Bei dieser Gelegenheit möchte ich auch constatiren, daß die französischen Worte, welche Cajus gebraucht erkennen laßen, daß Shakespeare mindestens der französischen Schriftsprache Herr gewesen sein muß.

Digitized by Google

Frage, wessen Portrait Cajus darstellt, konnte ich aber als einer abwegen, in dieser Abhandlung nicht nachgehen[1]).

Der Pfarrer Evans endlich, der ms. Es. nicht sowohl als komische Figur, wie als sogen. Charakterrolle aufzufaßen ist, scheint mir das — immerhin in seiner utrirten Radebrecherei etwas karrikirte — Portrait von Shakespeares Jugendlehrer. Diese Bemerkung ist nicht neu; bereits K.

1) Herm. Kurz, Zu Shs. Leben u. Schaffen, I, München 1868, S. 61, sagt: „Ein närrischer ausländischer Doctor hat . . ein Mal in Windsor selbst gelebt; um die komische Wirkung zu erhöhen, legte der Dichter dieser Figur den Namen eines weltberühmten englischen Arztes und königlichen Leibarztes bei, des Doctor Cajus, der vor nicht langer Zeit gestorben war". Hier liegt offenbar eine starke Verwechselung vor. Die Königin Elisabeth hatte einen Leibarzt, Namens Lopez, von welchem Alex. Dyce in einer Note zu seiner Ausgabe von Marlowes Werken (London 1862, 4°, S. 96 und ibid. Account, S. XXI) erzählt, er sei im Juni 1594 hingerichtet, „for having received a bribe from the court of Spain to destroy her", scil. Königin Elisabeth. „He is frequently mentioned in our early dramas", fügt Dyse hinzu, „see my note on Middleton's works, IV. 384". Aus diesem Doctor Lopez ist aller Wahrscheinlichkeit nach Shakespeares Doctor Cajus entstanden. Um nur eine — übrigens völlig anspruchslose — Vermuthung über die Portraitbedeutung dieses gelehrten Urinkenners auszusprechen, will ich nur sagen, daß — meiner Auffaßung nach — Shakespeare mit dem Doctor Cajus an John Lyly das Capital nebst hochprocentigen Zinsen für den liebenswürdigen Barbier Motto zurückgezahlt hat. Daß Lyly damals kein Mann mehr war, mit dem Shakespeare sich auf ernstlichen Kampf einlaßen konnte, hat uns sein „Love's Metamorphosis" bereits gelehrt, dessen ohnmächtige Tendenz in der Liebesintrigue des Cajus gegen die „Feekönigin" „Anna" verlacht wird. Daß dem Doctor Cajus eine so rein kauderwälsche Sprache geliehn wird, erklärt sich auf diese Weise sehr leicht; es ist ein Spott auf Lylys euphuistische Sprachverhunzung, der besonders durch die Worte des Wirths, III. 2, noch zum Culminationspunkt der Ergözlichkeit gesteigert wird: „Disarm them, and let them question; let them keep their limbs whole, and *hack our English*". John Lyly muß in der lezten Zeit immer entschiedener sich der Sippe Nash angeschloßen haben; und in diesem historischen Umstande ist vermuthlich der Umstand zu suchen, daß Doctor Cajus bei Frau Hurtig, der alten Wirthin Falstaffs einquartirt ist, die einen so großen Abscheu vor dem Latein hat.

Digitized by Google

Elze hat in der Examinationsscene, wo dem kleinen William mit dem eminent starken Gedächtnißе[1]) seine Ki, Kä, Kots abgehört werden, ganz richtig ein getreues Bild aus Shakespeares Jugendunterricht gesehn[2]). Die kleine Episode steht ebenfalls außerhalb alles organischen Zusammenhangs mit dem eigentlichen Körper der Dichtung, und kennzeichnet sich schon dadurch als ein Ingredienz der persönlichen Polemik gegen Nash. Das Verständniß derselben sowie der Figur des Pfarrers Evans überhaupt, erschließt die einfache Thatsache, daß Shakespeares Gegner ihre Angriffe zu sehr großem Theile mit auf ihre gewaltige Ueberlegenheit als Akademiker (scholars) gründeten, sich das Ansehn zu geben suchten, als hätten sie allen Grund, von ihrem hohen Standpunkte aus mit mitleidiger Verachtung auf den „ungebildeten“ Shakespeare herabzublicken, der ja auch noch in der Groatsworth-Invective ein „rude groom“ genannt wird. Mit der Bescheidenheit des echten Genies zeigt nun Shakespeare an dem kleinen William, wie unendlich viel ungünstiger er in seinem Jugendunterrichte situirt gewesen, als seine akademischen Gegner. In eine Landschule geschickt, die unter der Aufsicht und Protection eines halb verthierten Landjunkers gestanden, und unterrichtet von einem Lehrer, der nicht einmal ein gutes Englisch zu sprechen im Stande war, konnte er freilich nicht die hohe Stufe der Universität und Akademie erreichen, und dennoch — dies Selbstbewußtsein drückt

---

1) Aus guten Gründen in jener Scene besonders betont!

2) Elze, W. Sh., S. 43: „Die köstliche Scene in den Lust. Weib. IV. 1, wo Sir Hugh den kleinen Page — er heißt nicht umsonst William — in Gegenwart seiner Mutter examinirt, hat gewiß ihr Vorbild in des Dichters eigenem Schulleben gehabt“ u.s.w. Ob übrigens Elze selbst daraus den Schluß zieht, den ich oben im Texte gezogen, möchte sehr zweifelhaft sein. Von meinem Standpunkte aus muß ich — beiläufig bemerkt — auch darauf Gewicht legen, daß die Examinationsscene damit eröffnet wird, daß Evans erzählt, heute sei keine Schule, weil Slender, der also wohl die magistrale Aufsicht über die Schule führt, den Jungen frei gegeben habe. Die Quickly ist davon so erbaut, daß sie ausruft: „Blessing of his heart!“ Shakespeare aber mochte aus Erfahrung wißen, daß in Schulen, die unter solcher Protection stehn, nichts zu lernen ist.

Digitized by Google

sich troz aller Bescheidenheit klar und bestimmt in der Examinationsscene aus — dennoch ist er, nicht der akademisch gebildete Thom. Nash und dessen Vorgänger John Lyly, George Peele, Robert Greene und Kit Marlowe es gewesen, welcher die edle englische Sprache zur Höhe derjenigen Vollkommenheit gehoben, die zu erreichen sie überhaupt fähig ist. Woher dieser scheinbar so unnatürliche Vorsprung? Aus sehr natürlichen Gründen. Shakespeares Jugendlehrer war zwar ein unbeholfener, in seinen Kenntnißen höchst beschränkter Mensch, aber er war ein guter Mensch von schlichter, ehrlicher Gottesfurcht und Gottestreue, wie auch der Pfarrer Evans sich durchweg in unserer Komödie bewährt; Shakespeare hat jeden Anlaß benuzt, um dies dem alten Shallow und dem französischen Charlatan Doctor Cajus gegenüber mit Nachdruck zu zeigen. In dieser schlichten Einheit der Gesinnung erwuchs Shakespeare unberührt von den Verführungskünsten großer Stäte unter der sorglichen Obhut einer biederen und schlichten Mutter auf dem Lande, während jene Dichter, auf der Universität sich an ein zügelloses Leben gewöhnten, und zwar vor allen Thomas Nash. Schon auf der Universität hatte sich dieser zum so ausgeprägten Taugenichts entwickelt, daß er entfernt werden mußte; nach seiner Relegation verbrachte er mehrere Jahre im Auslande, namentlich nachweislich z. B. in Oberitalien, wie ich indeß aus verschiedenen, ziemlich kräftigen Anspielungen Shakespeares, die später zu besprechen sein werden, sowie aus der Thatsache schließe, daß der Dichter den unter die Falstaffgesellschaft gemischten Doctor Cajus zum Franzosen macht, auch in Frankreich. Dieser leztere Aufenthalt scheint — nach Shakespeares Urtheil — ihn namentlich auch zur geschlechtlichen Ausschweifung verführt zu haben. Die Folge war anscheinend, daß er mit völlig verdorbener Moral nach England zurückkam. Dort suchte er nun sein angeborenes literarisches Talent zu seinem Lebensunterhalte auszunuzen; er wurde, was Greene und Peele — zum Theile auch Marlowe — bereits waren, literarischer Gewerbtreibender. Grade das Gegentheil aber fand bei Shakespeare statt. Mag die Gemüthsverfaßung, worin er sich bei seiner Uebersiedlung nach London befand, gewesen sein welche sie wolle; mag

Digitized by Google

er in Stratfort Wilddieberei getrieben haben oder nicht; mag er endlich, was unstreitig, durch sinnlichen Fehltritt zur Ehe mit Anna Hathaway gezwungen sein — er brachte ein gutes, reines Herz und einen unverdorbenen Charakter mit nach London; und dieser Schaz befähigte ihm vermöge des eisernsten Fleißes die glänzenden Gaben seines Naturgenies in kürzester Zeit als Autodidakt zu entfalten. Die Folge war, daß die Nash und Genoßen, die eine Zeit lang einen, wenngleich besonders talentvollen Genoßen an ihm gesehn hatten, plözlich gezwungen wurden an ihm als thurmhohem Riesen aufzublicken, von dessen gewaltigen Armen gebändigt zu werden, ihnen bestimmt war, ein so unzerstörbares, undurchdringliches Lächeln auch seine Mienen und sein festes Herz umschloß. Shakespeares Genie hat in unserer Komödie einen episodischen Contrast geschaffen, welcher diesen seinen Gegensaz von ernster, gottesfürchtiger Ergebung gegen das titanische Toben seiner Vorgänger in kindlichster Weise ausdrückt, und damit auf den eigentlichen Urquell seiner Kraft hinweist; ich meine die Duellepisode zwischen Doctor Cajus und Pfarrer Evans. Da ich den für die Shakespearebiographie erheblichen Theil der Episode später noch genauer zu besprechen haben werde, so beschränke ich mich hier auf die Bemerkung, daß Shakespeare den Raufhandel charakteristischer Weise von dem Franzosen ausgehn und sich um Anna Page, die spätere Feenkönigin drehn läßt. In vollstem Einklange damit steht, daß Shakespeare die Rolle des Chorführers der Elfen, also gewißermaßen des Oberon dieses Stücks, widerum dem Evans zugetheilt hat.

Die Fabel der sogen. Tragödia von der Ehebrecherin hat endlich bei Shakespeare noch eine Erweiterung erfahren, welche hier noch kurz zu besprechen ist; ich meine das Liebesverhältniß zwischen Fenton und Anna Page. Daß Anna — die Uebereinstimmung dieses Vornamens mit dem Vornamen von Shakespeares Ehefrau ist sicher kein Zufall — daß Anna, die spätere Feenkönigin, von einem grundsazlosen, windigen und lasciven Charlatan wie Doctor Cajus umworben, theilweis sogar mit Erfolg umworben wird, und daß die Mittelsperson bei dieser Werbung eine Kupplerin, die Quickly spielt, welche in Folge dessen sogar eine

Digitized by Google

Vertrauensstellung in Pages Haus und bei Anna selbst angewiesen erhalten mußte, wird gewiß niemand „schön" finden; dieser Zug, dessen Häßlichkeit nur die große Meisterschaft Shakespeares verdecken konnte, war aber widerum durch die polemische Tendenz des Dichters eingegeben, welche verlangte, daß Cajus auf der einen, Slender auf der anderen Seite von Fenton bei der Feenkönigin ausgestochen wurde. Ein späterer Ort wird Gelegenheit bieten, hierüber klarer zu reden; hier beschränke ich mich auf folgende Muthmaßungen und Andeutungen.

Der Name Fenton scheint von to fend = defendere gebildet zu sein, und somit den Vertheidiger der Feenkönigin zu bezeichnen; mag dem aber sein, wie ihm wolle, daß Fenton in den Lustigen Weibern die Stelle des lustigen Prinz Heinz vertritt, hat Shakespeare selbst deutlich zu verstehn gegeben. Der Prinz Heinz des Falstaffclubs aber ist im Grunde der Dichter selbst, geschildert in seiner ersten Künstlerperiode, wo er sich durch unbeachtete aber dennoch sehr ernste Beobachtung seiner Umgebung in bewußter, aber wider anfänglich unbeachteter Gegensäzlichkeit zu derselben, zu seinem hohen Dichterfürstenberufe heranbildete. In dem Liebesverhältniß Fentons zu Anna spiegelt sich daher Shakespeares stilles Werben um die Feenkönigin in zartester Weise, und im Contraste zu Falstaffs grobsinnlicher Werberei ab. Mit leisesten, aber doch vollkommen bestimmten und verständlichen Andeutungen giebt Shakespeare zu verstehn, daß grade die von Nash so schmachvoll verdächtigte Lauterkeit seiner Gesinnung, die vollkommen uneigennüzige Liebe es gewesen, welche ihm die Werbung und Gewinnung der schönen Braut, der Feenkönigin [1]) er-

1) Zwei Dinge ergeben sich hieraus mit voller Bestimmtheit, sofern man meine Ausführungen im Texte, deren Richtigkeit die Folge immer bestimmter erkennen laßen wird, gelten läßt: 1) Die Rolle der Feenkönigin ist nach der ursprünglichen Anlage des Stücks durchaus für Anna Page bestimmt; und 2) die Feenkönigin dieses Stücks ist eine bloße Reproduction der Feenkönigin des Sommernachtstraums. Ich constatire dies ausdrück-

Digitized by Google

möglicht habe, während Leute wie Nash in ihrem „Talg“ verkommen seien.

Leute wie Nash! Es ist Zeit, seine Identität mit dem Fallstaff der Lustigen Weiber endlich wenigstens einigermaßen plausibel zu machen; denn zu beweisen ist hier nur durch das Ganze. Das Schwergewicht des Indicienbeweises liegt leider in einem Umstande, der sich an diesem Orte nur andeuten läßt, nämlich in den Anspielungen auf gewiße Stellen von Summer's last Will, welche der Dichter dem Falstaff in den Mund gelegt hat. Dieselben sind, wie wir sehn werden, nicht bloß an und für sich von großem Gehalt, sondern ihr Gewicht steigt auch in geometrischen Progressionen nach dem Maßstabe unserer Annäherung an die Elfenscene. Beiläufig bemerkt, ein genialer Zug, der auch für die Zeitgenoßen viel dazu beigetragen haben muß, das Lustspiel als solches ruhig zu genießen, und welcher hier wie im Sommernachtstraum und Tempest bewirkt, daß nur dem Sünder der Wermuthbecher dargereicht wird.

Der vorstehend in Aussicht gestellte Inzichtsbeweis ist selbst dann entscheidend, wenn sich kein plausibler Grund mehr dafür angeben ließe, daß der Dichter eine Schöpfung des reinsten Humors wie seinen Falstaff als Maske für einen Menschen verwandt habe, der von so verdorbener Galligkeit durchzogen war, wie Nash. Der oben citirte Ausspruch Schillers bezeugt es, daß auch das Genie nicht launenhaft verfährt, sondern ebenso planmäßig und ebenso gesezmäßig, wennschon ebenso des Gesezes unbewußt, wie die Natur. So ist denn auch hier nicht an eine Laune Shakespeares

---

lich, weil z. B. Delius, Die tiecksche Sh.-Kritik, S. 112, die Ansicht ausgesprochen hat, Spensers Feenkönigin die „seit 1596 allgemein bekannt“ gewesen, habe den Anstoß dazu gegeben, auch in die Lust. Weiber die Feenkönigin — und zwar sogar erst bei einer 2. Bearbeitung, die 1596 vorgenommen sein soll — einzuführen. Daß Delius dabei in keiner Weise an Shakespeares eigene Feenkönigin gedacht, obwohl er die Entstehung des Sommernachtstraums — gegen Tieck — schon in das Jahr 1594 sezt, ist mir rein unverständlich. Heute dürfte übrigens Delius selbst wohl anders über die Sache denken.

Digitized by Google

zu appelliren, sondern an einen klaren Plan. Zunächst ist sicher das bloße ästhetische Gefühl entscheidend gewesen. Sollte der Stoff der Tragedia von der Ehebrecherin komisch behandelt werden, so mußte die Rolle des Verführers einem Wurstberge von so vollkommen zerstörter Verführungskraft übertragen werden, wie dem dicken Hans, dessen Impotenz zugleich die Eifersucht des beweglichen, im angehenden Mannesalter befindlichen Ford erst in das richtige Licht sezt, besonders da sein älterer Leidensgefährte, der behäbig wohlwollende und humoristische Page mit seinem angehenden Bürgermeistersbauch, eine so zuversichtliche Miene zu diesem verrückten Spiele macht.

Hätte es sich indeß nur um eine Komödie gehandelt, so würde Shakespeare sicherlich eine neue Figur von entsprechender Wirkung geschaffen haben. Unverkennbar also ist der Dichter durch Gründe, welche außerhalb der Aesthetik liegen, bewogen worden, seinen dicken Hans zum Mittelpunkte dieser Komödie zu machen. Und sie sind einzig und allein in der persönlichen Polemik des Dichters zu suchen. Die Falstaffiaden des I. Theils von Heinrich IV, welcher den Lustigen Weibern voraufgegangen sein muß, haben — darüber herrscht unter den Shakespeareforschern wohl kaum Meinungsverschiedenheit — eine gewiße Causalbeziehung zu Shakespeares frühestem Künstlerleben. Das joviale, z. Thl. auch dissolute Wirthshausleben der damaligen Künstlerwelt, in das sich Shakespeare plözlich versezt sah, spiegelt sich in ihnen wider. Was lag also der Phantasie des Dichters näher, als den Häuptling dieses Treibens, den dicken Hans selbst in Thomas Nash zu verwandeln? War doch — allem Anschein nach — Thom. Nash damals der Häuptling jener gesezlos wüsten Literatenclique, welche das falstaffsche Leben der älteren Zeit fortsezte. Nun passen aber freilich Falstaffs Humor und Nashs Galligkeit zusammen wie die Faust aufs Auge. Wer sagt denn aber auch, daß unser Falstaff just genau der alte Sir John ist? Wo steht etwas im I. Theile jener Historie davon, daß Falstaff ein „scholar", d. h. ein akademisch gebildeter Weltbürger sei, als welchen ihn hier sein Bewunderer, der schwadronirende Wirth zum Hosenbandorden auf Schritt und Tritt ausschreit? Gewiß ein seltsamer Einfall des Dichters, nach-

Digitized by Google

träglich seinen dicken Hans zu akademisch künstlerischen Würden zu verhelfen, wenn es sich einfach um einen an der Vertalgtheit scheiternden, lächerlichen Ehebruchshandel handelte. Aber mehr noch. Ich bin nicht der erste, der einen Unterschied zwischen dem Falstaff der Lustigen Weiber und demjenigen der genannten Historie bemerkt zu haben glaubt. Herm. Kurz hat bereits in der Einleitung zu seiner Uebersezung der Lustigen Weiber dieselbe Beobachtung ausgesprochen, und ist vermuthlich auch nicht der erste, der sie gemacht hat; was aber für mich schwerer wiegt, auch Ulrici hat sich in seiner Besprechung des Stücks im II. Bande seines Werkes über Shakespeares dramatische Kunst (3. Aufl., S. 341 ff.) in ganz gleichem Sinne ausgesprochen. Ich muß den desfallsigen Auslaßungen dieses Gelehrten um so größere Bedeutung beilegen, weil es seiner Beobachtung nicht entgangen ist, daß unsere Komödie „satirisch" ist, und daß eben deshalb der ursprünglich rein humoristisch gehaltene Charakter Falstaffs eine erhebliche Nüancirung erfahren hat. Die Ansichten Ulricis über das Ziel von Shakespeares Satire weichen allerdings vollständig von den meinigen ab, denn er hält dieselbe für eine Verspottung der im Plunder der Vergangenheit immer mehr verkommenden und theilweis schon gänzlich verkommenen englischen „Ritterschaft", und stellt sie von diesem Gesichtspunkte aus nicht bloß neben des Cervantes Don Quixote, der — beiläufig bemerkt, damals noch nicht erschienen war, und auch wohl eine etwas andere Richtung haben dürfte — sondern auch — was wohl einigermaßen schrullig — neben Shakespeares eigne Dichtung „Troilus und Cressida"; indeß das ist hier gleichgiltig. Hören wir einfach diesen Gelehrten. Nachdem er S. 345—48 den Wizbold Falstaff der Historie charakterisirt, sagt er S. 352: „Entweder also haben wir hier nicht denselben Falstaff vor uns, der uns in Heinrich IV entgegen tritt, oder das ganze Stück ruht auf einem psychologischen Mißgriffe. Und in der That hatte Shakespeare . . . . nur die Alternative, entweder einen psychologischen Fehler zu begehn, oder den Charakter Falstaffs wesentlich zu ändern, und jene bessere Seite in ihm zugleich mit der Klarheit des Bewußtseins über sich selbst in den Hintergrund treten

Digitized by Google

zu laßen. Er hat das Leztere vorgezogen. Jene Selbstgespräche, jene Reflexionen, die Falstaff in Heinrich IV so oft über sich und sein Leben anstellt, fehlen in den Lustigen Weibern fast ganz; ebenso mangelt seinem Wize hier jene Naivetät und Absichtslosigikeit, die ihm dort noch zu Grunde liegt; es mangelt ihm die feine, geistreiche Ironie, mit der er dort alle Personen und Verhältniße behandelt. Kurz, in Falstaffs ganzem Charakter ist mehr die rohe, gemeine, materielle Seite hervorgekehrt, und ihm zugleich eine Dosis von Eitelkeit, Selbstgefälligkeit und Verblendung zugelegt, die ihn zum albernen Gecken herabwürdigt." Später, S. 356, spricht Ulrici nochmals die treffende Bemerkung aus, daß unser Falstaff zwar Wiz besize, aber nicht jenen unschuldig absichtslosen, der den Scherz des Scherzes willen liebt. Es ist unmöglich, den Thomas Nash genauer zu schildern, wie es Ulrici hier unwißentlich thut. Freilich giebt es aber auch Forscher, wie z. B. v. Friesen (Sh.-Stud., II. 331), welche es als „völlig grundlos" bezeichnen, wenn man behaupte, „daß der Falstaff dieses Stücks nicht dieselbe Ader eines unerschöpflichen Humors, nicht dieselbe Färbung einer grundsaz- und sittenlosen Gesinnung wie in beiden Theilen Heinrichs IV hätte"; indeß dem möchte ich die Gegenbehauptung entgegenstellen, daß der Dichter durch zwei Thatsachen das Möglichste gethan hat, uns den Falstaffhumor in den Lustigen Weibern so zu verekeln, daß er ihn später gar nicht wider auftreten laßen konnte. Diese beiden Thatsachen sind, daß der Falstaff der Lustigen Weiber nicht bloß ein jovialer Lügner ist, wie derjenige der beiden Theile von Heinrich IV, sondern ein böser Bube, der anderen Leuten durch seine großwortigen Prahlereien die Ehre abzusprechen sucht, und daß dieser Falstaff vor unseren Augen in der schmählichsten Weise gezüchtigt, ja sogar geprügelt wird. Shakespeare hat offenbar die Sache selbst so angesehen; denn sonst würde er die Spießgesellen Falstaffs, Pistol, Nym und Bardolph in Heinrich V nicht ohne ihr ehemaliges Oberhaupt auftreten und über dessen Ende einen so höchst schimpflichen Bericht haben abstatten laßen, dessen Satire dem Thom. Nash den lezten Fußtritt

Digitized by Google

der Verachtung giebt. Denn daran wird wohl niemand zweifeln, daß die Lustigen Weiber zwischen die beiden Theile von Heinrich IV und Heinrich V fallen [1]).

III.

Da, wie gesagt, der Hauptbeweis für die Identität unseres Falstaff mit Thom. Nash in gewißen Anspielungen von Falstaffs Reden u.s.w. auf Summer's last Will und sonstige Geisteserzeugniße Nashs besteht, so wird es unumgänglich sein, uns nunmehr auch einzelne Passagen des Textes von Shakespeares Komödie zu betrachten. Und zwar zunächst die Einleitungsscene.

Dieselbe spielt bekanntlich in der Stad Windsor selbst

1) v. Friesen, Shakspere-Studien II 337, nimmt allerdings sogar die Möglichkeit an, daß der Dichter den feisten Ritter habe aus dem Grabe auferstehn laßen, und daß das Stück erst nach Heinrich V auf die Bühne gebracht sei. Das ist um so auffallender, als grade er für die Identität unseres Falstaff mit demjenigen der Historie besonders entschieden eintritt. Ich möchte dem gegenüber nur auf das Ende des II. Theils des Don Quixote aufmerksam machen, wo Cervantes seinen Helden sterben läßt, damit nicht andere Unberufene, wie es vorher vorgekommen war, denselben wider auf Abenteuer ausgehn laßen sollten. In der Jobsiade allerdings ersteht der edle Candidat wider aus dem Grabe; Shakespeares Gefühl dürfte sich aber mehr dem von Cervantes genähert haben. Noch weiter wie v. Friesen geht übrigens Alex. Schmidt, welcher, S. 3 der bereits erwähnten Einleitung in unser Stück, meint, die Lustigen Weiber könnten nicht vor Heinrich V geschrieben sein, weil erst in diesem Nym vorkomme, der aus diesem Stück in unsere Komödie herübergenommen sei! Schmidts Aesthetik hat unleugbar „originelle" Seiten. Grade entgegengesezt hatte Gervinus früher die Lustigen Weiber für eine förmliche Fortsezung der beiden Theile von Henry IV bezeichnet. Davon kann selbstverständlich unter keinen Umständen die Rede sein. Daß Alex. Schmidt a. a. O., S. 4 Note *, über die lächerliche Pedanterie dieses sich an ähnliche Versuche von Halliwell und Ch. Knight anschließenden „Erklärungsversuchs" spottet, ist nur in der Ordnung; daraus folgt indeß durchaus noch nicht, daß er das Richtige getroffen.

Digitized by Google

vor Pages Haus. Es treten zunächst auf der Friedensrichter Shallow mit seinem Neffen Slender und dem Pfarrer Evans. Dieselben führen folgendes Gespräch:

Shal. Sir Hugh, persuade me not; I will make a Star-Chamber matter of it[1]): if he were twenty Sir John Falstaffs, he shall not abuse[2]) Robert Shallow, esquire.

Slen. In the county of Gloster, justice of peace and *coram*[3]).

Shal. Ay, cousin Slender, and *cust-alorum.*

Slen. Ay, and *rato-lorum* too; and a gentleman born, master parson; who writes himself *armigero,* — in any bill, warrant[4]), quittance, or obligation, *armigero.*

Shal. Ay, that I do; and have done any time[5]) these three hundred years.

Slen. All his successors gone before him have done't; and all his ancestors that come after him may: they may give the dozen white luces in their coat[6]).

---

1) Wie Shallow auf diesen Gedanken kommt, davon später.

2) Hier mißhandeln.

3) Das kurze coram, entlehnt der protocollarischen Formel: „Coram me, . . judice, jurat" u.s.w., deutet an, daß Shallow als Friedensrichter auch Untersuchungsrichter ist, und demgemäß einen starken Einfluß darauf hat, ob ein Mann unbehelligt von der Justiz seine Straße ziehn darf, oder in verfängliche Untersuchungen verwickelt wird. Das spätere „custalorum", wofür Malone „custulorum" sezen wollte, ist aus custos rotulorum = Actenverwahrer, entstanden. Shakespeare will offenbar andeuten, daß der Friedensrichter als „custos" der von ihm aufgenommenen Untersuchungsverhandlungen ein höchst unbequemer Nachbar werden kann, besonders wenn er so ungebildet und gewißenlos ist wie Shallow und sein Neffe Slender. Slenders „ratolorum" statt „rotulorum" scheint nur dazu bestimmt zu sein, den Eindruck von Shallows Unbildung, der sich in dem philisterschaftdörpischen „custalorum" bekundet, noch zu verstärken.

4) bill ist hier offenbar Anklageschrift, warrant Haftbefehl.

5) Absichtliche Undeutlichkeit = stets, aber auch: „bei irgend einer" (bestimmten) „Gelegenheit seit 300 Jahren". Der leztere Sinn ist derjenige, auf den es ankommt.

6) Die Verwechselung zwischen successores und antecessores, deren Slender sich schuldig macht, wollen wir vorläufig nur als weitere Illustration der gediegenen Bildung dieser Leute nehmen; weiter unten wird sich sehr bald Gelegenheit finden,

Digitized by Google

Shal. It is an old coat.

Evans. The dozen white louses do become an old coat well[1]); it agrees well, passant; it is a familiar beast to man, and signifies love.

---

zu zeigen, daß auch darin ein herber, scharf zugespizter Wiz liegt. Stellen wir aber die Sache richtig, so sagt Slender: Alle seine Vorfahren, welche ihm vorangegangen sind, d. h. deren Fußstapfen er folgt, haben es gethan. Damit sollen Shallows 300 Jahre erklärt werden Was mit dem „es" gemeint ist, wird die Folge lehren; der Schlußsaz: „they may give" u.s.w. weist, wie ich sofort zeigen werde, bereits darauf hin. Slender fährt aber fort: Und alle seine Nachkommen, welche seinen Spuren folgen, werden es wohl thun (may); sie können (in Folge dessen) ein ganzes Duzend weißer Hechte in ihrem Wappen führen.

Die Pointe dieses Wizes macht theils die Erwiderung des Evans klar, theils Shallows spätere Bemerkung: „The luce is the fresh fish" u.s.w., welche den Hecht als Symbol der geschlechtlichen Unersättlichkeit bezeichnet. Die zweitfolgende Note wird uns lehren, daß das lucysche Wappen, auf welches hier angespielt wird 3 silberne = lebendige (fresh) Hechte führte. Slender sagt also — in seiner Einfalt die Wahrheit sprechend —: wenn sie es so weiter treiben wie die Vorfahren meines werthen Ohms und dieser Würdige selbst, so sind die 3 Hechte in ihrem Wappen kein richtiges Emblem mehr für sie, sondern sie müßen deren mindestens ein Duzend führen. Eben deshalb läßt sich der Dichter den Slender auch des verbs to give bedienen. Alex. Schmidt, Sh.-Lexic. s. v., behauptet allerdings unser „give in coat" besage genau das deutsche „im Wappen führen"; die Parallelstelle aber, auf welche er sich deshalb beruft, zeigt, daß das irrthümlich ist, und daß das „they may give in coat" so zu verstehn ist, wie ich es hier verstanden habe, nämlich als: „dann können sie sich in ihr Wappen sezen". Die Parallelstelle ist im ersten Theile von Heinrich VI (I 5, 29) enthalten, wo Talbot sagt:

either renew the fight,
Or tear the lions out of England's coat,
Renounce your soil, *give* sheep in lions' stead.

1) Ueber den Sinn dieses Wortspiels klärt uns Halliwell s. v. coat auf, wonach das Wort u. a. auch „Schafpelz" heißt. Evans meint, ein Duzend weiße Läuse passten sich gut für ein altes Schaf, scil. für Thom. Lucy, weil die weiße Kleider- und Pelzlaus dem Menschen gegenüber ein zuthunliches (familiar) Thierchen und das echte Symbol der „Liebe" sei; er meint aber endlich auch die 12 Läuse in Shallows Wappen müßten eigentlich

Digitized by Google

Shal. The luce is the fresh fish; the salt fish is an old coat [1]).

„schreitend" (passant — ein heraldischer Kunstausdruck) dargestellt werden. Der alte Schlingel, der hier ein so mächtiges, auf sein „coram" und seine „custodia rotulorum" pochendes Gekrächz über Hausrechtsverlezung erhebt, scheint demnach von einer recht „fortschreitenden" Liebe beseelt gewesen zu sein.

1) Shallow belehrt den walisischen Pfarrer sofort, daß seine Hechte schon zum Symbol seiner Liebe ausreichen, indem er sagt: Der Hecht ist ein dreister, mausiger (fresh) Fisch; dieser geile (auch „lausige", salt) Fisch ist ein altes Wappen.

Nämlich dasjenige der Familie Lucy, zu welcher auch der Friedensrichter von Stratford, Sir Thomas Lucy, gehörte.

Die Thatsache, welche uns auch darüber aufklären wird, wie Shakespeare zu dem antithetischen Wortspiele von „fresh" und „salt" gekommen ist, ist ms Ws. zuerst von dem Engländer E. Capell behauptet, der (nach K. Elze, Will. Shakesp., S. 113, N. 2) mindestens in der 2., vermehrten Auflage seiner Notes and various readings of Shakespeare (3 Bde., London 1779 u. 80, 8°), II. 75, darauf aufmerksam gemacht haben muß; ob auch schon in der 1. Auflage desselben Werkes (1 Bd. London 1759 4°) ist mir unbekannt. Spätere englische Gelehrte, wie namentlich Aug. Skottowe, The life of Shakespeare (2 Bde. London 1824, 8°), I. 109 ff. und andere, welche der Leser a. a. O. bei K. Elze angeführt findet, haben dann die Sache weiter ausgesponnen, so daß unsere Stelle zum Grund- und Eckstein eines wichtigen Theiles der Shakespearebiographie geworden ist, an welchem endlich auch noch zwei deutsche Hände ihre Combinationskunst geübt haben, nämlich zunächst Herm. Kurz in einem „die Wilderersage" überschriebenen Aufsaze (Deutsch. Sh.-Jhrb. II. 247 – 67) und darauf K. Elze (Will. Shakesp., S. 113 ff.). Auf der anderen Seite hat es aber auch, namentlich unter den deutschen Forschern, nicht an Opposition gefehlt, so daß die Frage bis auf den heutigen Tag nicht eigentlich für ausgemacht gelten kann. Versuchen wir von unserem Standpunkte aus darüber zu einem definitiven Resultate zu kommen.

So weit die Opposition sich — wie z. B. bei v. Friesen — auf rein abstracte, theils ästhetische, theils der Natur des Genies entlehnte Gründe stüzt, hat sie offenbar keinerlei Berechtigung. Von diesem Standpunkte aus, und ohne Zuhilfenahme concret empirischer oder historischer Motive ist schlechterdings kein Aufschluß darüber zu erlangen, was den Dichter bewogen haben könnte, die an und für sich nicht eben amüsante Wappengeschichte überhaupt in sein Lustspiel aufzunehmen, geschweige

Digitized by Google

gar sie in die Einleitungsscene aufzunehmen, und vollends erst sie in eine Sprache zu kleiden, welcher mit vollendeter Technik der Schleier verdunkelnder Doppelsinnigkeit übergehangen ist. So weit meine Erfahrung in der shakespeareschen Diction reicht, bedient sich der Dichter dieser kunstmäßigen Dunkelheit jedes Mal, wenn es ihm um Angriffe auf Personen oder Einrichtungen zu thun ist, welche er dem Auge des großen Haufens verdecken will, der durch ein Par scheinbare Wortwize auf falsche Fährte gelockt wird. Hier kann die Sachlage unmöglich anders sein; und ich bin überzeugt, daß sogar diejenigen Forscher, welche sich auf abstracte Negation beschränken, sich der historisch concreten Auslegung angeschloßen haben würden, wenn sie nur wüßten, was sie mit dem antiquarischen Plunder hier anfangen sollen. Kreyßigs Wort (Vorlesungen, 3. Aufl. II. 389): „In den silbernen Hechten von Shallows Wappen, in dem Jagdfrevel, den er an Falstaff zu rächen gedenkt, sucht man bekanntlich Anspielungen auf des Dichters Jugendleben, die freilich 10 Jahre früher weit natürlicher gewesen wären, als in der Zeit von Shakespeares vollster männlicher Reife, auf dem Höhenpunkte seines Schaffens", ist den Opponenten wohl durchgehends aus der Seele gesprochen. Man wußte eben damals noch nicht, was wir jezt wißen, daß nämlich Nashs Kuckuksruf den Dichter gezwungen, auf seine Lucyaffäre einzugehn.

Aber auch ohne dies liegen ms. Es. die unwidersprechlichsten Beweise dafür vor, daß unsere Stelle sich auf das Wappen der Lucies bezieht. Collier bemerkt in seinem Commentar zu derselben:

„A „„luce"" was the old name for a pike" (Hecht); „and it is to be observed, that Sir Thomas Lucy, whom Shakespeare is supposed to have intended to ridicule in this passage, bore 3 „„luces"" in the coat-of-arms. According to Leland's Collectanea (as quoted by Tollet) they were not „„white"" luces, excepting as white might be meant to indicate that they were „„fresh"" (as fresh herrings were called „„white", and salt herrings „„red"); for he tells us that the arms of Sir Geoffrey de Lucy were „„trois luz d'or""; but in Terne's Blazon of Gentry, 1586, it appears they were „„lucies hariant, argent"".

Daß das Wappen, auf welches Shakespeares Satire sich bezieht, wirklich nur 3 Hechte hat, dentet der Dichter durch die folgenden Worte Slenders: „I may quarter, coz?" des bestimmtesten an, wie ich in der nächsten Note zeigen werde; schon hiernach also bleibt nicht der geringste Zweifel, daß es das lucysche Wappen ist, von dem gesprochen wird. Indeß es treten dazu noch die von Evans erwähnten „Läuse" als ein äußerst gewichtiges Argument. Es existirt bekanntlich das folgende (von

Digitized by Google

K. Elze, W. Sh., S. 120, u. a. mitgetheilte) Spottgedicht auf Sir Thomas Lucy:

A parliament's member, a justice of peace,
At home a poor scare-crow, at London an asse;
If lowsie is Lucy, as some volke miscalle (= pronounce) *it,*
Then Lucy is lowsie, whatever befall it.
He thinkes himself great (grade wie Shallow),
Yet an asse in his state —
We allowe by his ears but with asses to mate.
If Lucy is lowsie, as some volke miscalle it,
Sing lowsie Lucy, whatever befall it.

Um dies Spottlied hier als Evidenz mit zu benuzen, brauchen wir noch nicht einmal nachzuweisen, daß es bereits vor den Lustigen Weibern existirt hat, geschweige denn, daß es von Shakespeare selbst noch in Stratford zur Verhöhnung des Thomas Lucy in Curs gesezt ist, wie doch selbst ein so behutsamer Kritiker wie Herm. Ulrici noch in der jüngsten Auflage seines Werkes über Shakespeare annimmt. Zwei Möglichkeiten sind nur gegeben: das Lied hat schon vor den Lustigen Weibern existirt; dann hat Shakespeare die „Läusestichelei" mit Rücksicht darauf dem Evans in den Mund gelegt; oder das Lied ist erst nach den Lustigen Weibern entstanden und beweist dann, daß die Stratforder die in Rede stehende Anspielung auf Thomas Lucy bezogen haben. Die größere Wahrscheinlichkeit spricht ms. Es. entschieden für die erstere Alternative.

Auf diese Weise gelangen wir zu dem sehr erheblichen Resultate der Identification Shallows mit Sir Thomas Lucy; und das verschafft uns weiteres bedeutendes Material zur Erschließung des eigentlichen Sinnes der scheinbar, aber auch nur scheinbar sehr harmlosen Verwechselung der antecessores und successores durch Neffe Slender. Die Herbheit, die auf einen starken persönlichen Widerwillen in Folge übler Begegnung schließen läßt, tritt hier im Schafskleide der Dummheit auf. Es existirt nämlich noch ein zweites stratforder Spottlied auf Thom. Lucy, was K. Elze, a. a. O. S. 121, mittheilt, und dies erzählt Folgendes:

Sir Thomas was too covetous
To covet (sich gelüsten laßen nach) so much deer
(deer ist hier als Plural zu nehmen. — Falstaff nennt in der Herne-Scene die beiden lustigen Weiber ebenfalls seine „deers". In gleichem Sinne steht das Wort hier).
When *horns enough upon his head*
Most plainly did appear.
Had not his Worship one deer left?
(Gemeint ist Thom. Lucys Eheweib, das er allein zu Hause gelaßen, während er ins Parlament gegangen war.)

Digitized by Google

What then? *He had a wife*
Took pains enough to find him horns
Should last him during life.

Dieses zweite Spottlied aber giebt den Commentar dazu, was Shakespeare — nicht Slender — damit sagen will, wenn er den Slender von „successors, gone before him" und von „all his ancestors, that come after him" reden läßt. Die Nachkommen, welche dem edlen Shallow-Lucy zuvorgekommen sind, sind eine Kuckuksbrut, für die seine werthe Frau Gemahlin ohne sein Zuthun gesorgt hat, und die er nun doch als seine liebenswürdigen „armigeri" anerkennen muß. Allen denjenigen seiner Nachkommen, welche später auch ein Mal in die Lage kommen sollten „Vorfahren" zu werden, verheißt des Dichters satirischer Spott aber ebenfalls solche illegitimen armigeri.

Daß diese Zusammenstimmung von Shakespeares Satire mit dem volksthümlichen Spottliede ebenfalls ganz entschieden auf Lucys Identität mit Shallow hinweist, bedarf keiner weiteren Bemerkung. Hervorheben will ich dagegen, daß Shakespeare später nochmals (III. 4) bei Slenders Werben um Anna Page dem Landadel, insbesondere dem Thom. Lucy, diese Diestel unter die Nase gerieben hat. Shallow versichert dort der Anna: „He" — nämlich Slender — „will maintain you like a gentlewoman", und Slender erwidert darauf: „Ay, that I will, *come cut and long-tail, under the degree of a squire.*" Der Commentar welchen Delius zu dieser Stelle giebt, stützt sich offenbar auf eine Auseinandersezung Dodsleys (zu einer Stelle des Match at Midnight, in der 1. Aufl. VIII. 425), wonach cut and long-tail Pferde und weiterhin Pferdebesizer bezeichnen soll, etwa wie wir die Bauern in Einspänner u.s.w. eintheilen. Auf diesem Wege ist absolut keine Spur eines Gedankens in die Stelle zu bringen. Auf den rechten Weg dagegen weist Nares in seinem Glossary s. v. cut. Aus seinen reichlichen Allegaten gehn die beiden Thatsachen hervor, daß „come cut and long-tail" eine sprichwörtliche Redensart ist, etwa von der Bedeutung wie unser: Und wenn der Säbel bricht; und daß ferner cut and long-tail eine Bezeichnung für bestimmte Hunderacen ist. Shakespeare bedient sich nun dieser Redensart hier mit schneidiger Doppeldeutigkeit, um dem alten Sünder Shallow-Lucy einen scharfen Hieb zu versezen. Ja, sagt nämlich Neffe Slender, ich will sie ebenso als Edeldame halten, wie Onkel Shallow-Lucy seine liebe Frau gehalten hat; das heißt, ich will mich gar nicht um sie kümmern, sondern — wie es das lezte Spottlied sagt — sie sich vollkommen selbst überlaßen. Schleicht euch also nur alle bei mir ein ihr Hunde und Köter der Nachbarschaft unter der Maske von Esquires.

Digitized by Google

Slen. I may quarter [1]), coz?
Shal. You may, by marrying.
Evans. It is marring indeed, if he quarter it [2]).

---

1) Alex. Schmidt, Sh.-Lexic. s. v. to quarter, Nr. 4, erklärt das verb. für unsere Stelle durch: das Wappen einer anderen Familie in eins der Felder seines eigenen Wappens aufnehmen. Damit ist indeß nur das Wort an sich, nicht der Zusammenhang erklärt; es ist grade derjenige Sinn, welcher den eigentlichen Sinn verdeckt, auf den es Shakespeare abgesehen hat. Nachdem der alte Shallow gesagt hat, der Hecht an sich schon sei ein geiler Fisch, der sich mausig mache, bemerkt Neffe Slender, anknüpfend an sein voraufgehendes „they may give the dozen white luces in their coat": ich brauche mich also nicht bis zu einem Duzend zu versteigen, sondern kann es bei dem vierten Theile davon bewenden laßen? Shakespeare hat also ohne Widerstreit durch das „quarter" in Verbindung mit dem voraufgeschickten „dozen" zu verstehn geben wollen, daß er von einem Wappen mit 3 Hechten, d. h. von dem lucyschen Wappen spricht. Ich sage ausdrücklich ohne Widerstreit; denn ich weis sehr wohl, daß man einwenden kann, der Interpretationsweg, auf welchem man zu meinem Resultate gelange, sei ein zu weitläufiger und holperiger. Darauf erwidere ich indeß: dunkel ist die Ausdrucksweise gewiß; wir haben aber die unwidersprechlichen Beweise davon, daß damals die englischen Literaten, die hier allein in Frage kommen, so sehr an die Doppelsinnigkeit des Ausdrucks gewöhnt gewesen sind, daß in Fällen, welche dem vorliegenden an Schwierigkeit nichts nachgeben, sie doch ganz genau verstanden haben, worauf es der Dichter eigentlich abgesehn hatte. Wir haben also um so weniger Veranlaßung uns über dies Bedenken graue Hare wachsen zu laßen, da wir bereits die Motive kennen, welche diese künstlich dunkle Ausdrucksweise veranlaßt haben.

Was giebt aber Shallow auf seines Neffen dörpische Frage für eine Antwort? „You may, by marrying," d. h. sobald (by) du dich verheirathest, dann magst du immerhin nur die drei Hechte, als Zeichen, daß du andern Leuten ins Gehege fährst — und dafür dich um dein eigenes Weib nicht bekümmerst — in dein Wappen aufnehmen. In diese echt shallowsche Antwort spielt aber noch eine dritte Bedeutung des verb. to quarter = Quartier nehmen, einquartiren (bei fremden Frauen) mit über; ein Punkt, über den kein Wort weiter zu verlieren ist.

2) Hier ist das verb. to quarter ganz in dem am Ende der vorigen Note bezeichneten Sinne gebraucht. Der einfach rechtschaffene Evans sagt: Wenn Slender sein Wappen, d. h. sich

Digitized by Google

Shal. Not a whit.

Evans. Yes, per lady[1]); if he has a quarter of your coat, there is but three skirts for yourself[2]) in my simple

---

selbst, bei fremden Eheweibern einlagert, so ist es allerdings Verderben bringend. Daß der alte Sünder Shallow darauf erwidert: „Not a whit", ist höchst bezeichnend. Vergl. auch die zweit folgende Note.

1) Dyce sezt statt dem „per-lady" der alten Ausgaben „py'r lady". Daß der Sinn der Worte dies ist, ist ausgemacht; daraus allein folgt indeß die Berechtigung der Correctur nicht, und bin ich deshalb bei der alten Lesart stehn geblieben.

2) Bei den englischen und deutschen Shakespearesommentatoren würde man vergebens anklopfen, um sich eine Erläuterung dieser seltsamen Worte zu erbitten, und wendet man sich an die Uebersezer, so hört erst recht alles Verständniß auf. Nur Halliwell giebt, s. v. skirts, eine Erklärung, die uns den eigentlichen Sinn der Worte erkennen läßt, wenngleich er selbst aus seiner Mittheilung keinerlei Nuzanwendung für die Stelle gezogen. Er sagt:

„To sit upon any one's skirts, i. e. to *meditate revenge upon him.*" (Wir sagen ähnlich: jemandem auf dem Dache sizen; die englische Phrase aber hängt sichtlich mit der alten gerichtlichen Symbolik zusammen, welche auch noch in unserem „jemandem etwas am Zeuge pflücken" conservirt ist.) „This phrase occurs in several old plays. . . . Tarlton, the celebrated clown, told his audience, the reason why he had cut off the skirts of his mantle, was that no one should be able to sit upon them."

Zweifellos hat Shakespeare die Phrase gekannt; und sie liegt den Worten des Evans zu Grunde. Sobald wir von dem Sinne dieser Phrase ausgehn und zugleich — ein selbstverständliches Ding — an des Evans vorhergehende Bemerkung anknüpfen, so sagt er: Wenn er euch schon bei einem Viertel eures Rockschoßes gefaßt hat, dann bleiben euch nur noch drei Viertel — man beachte den Ausdruck „three *skirts*" — davon für andere übrig, denen ihr etwa durch „marring" Veranlaßung zur Rache gegeben habt.

Wie vollkommen richtig diese Interpretation ist, beweist der Fortgang von des Pfarrers Rede, der auch zugleich deutlich erkennen läßt, was der Dichter dem Lucy unter der Maske des Shallow eigentlich Schuld geben und vorhalten will. Auf lezteren Punkt ist hier allerdings noch nicht einzugehn, und begnüge ich mich daher mit folgender Feststellung. Die Rede des Evans stellt den alten Shallow mit Falstaff in gewißer Beziehung auf

Digitized by Google

conjectures: but that is all one. If Sir John Falstaff have committed disparagements unto you, I am of the church, and will be glad to do my benevolence to make atonements and compromises between you.

Shal. The Council shall hear it; it is a riot [1]).

---

gleiche Stufe; denn nachdem Evans den ersteren durch den eben besprochenen Saz daran erinnert hat, daß auch er wohl nicht so ganz reinlich dastehe, fährt er fort: Doch das ist alles eins — man beachte diesen Uebergang genau! — wenn sich Sir John Falstaff etwa gegen euch Beleidigungen zu Schulden hat kommen laßen, so bin ich ein Mann der Kirche, und würde mich freuen, mein Liebesamt (benevolence) walten laßen zu können, um Versöhnung (atonements) und Ausgleich unter euch zu stiften.

Die vorstehend adoptirte Erklärung von benevolence halte ich für durchaus richtig; Shakespeare will — der ernsten Grundstimmung gemäß, worin die ganze Passage geschrieben ist — der hartnäckigen Verfolgungssucht sowohl des Thom. Lucy wie des Thom. Nash gegenüber dadurch an die „caritas Christiana" erinnern. Wenn dagegen Alex. Schmidt, Sh.-Lex., s. v. benevolence, sagt: „Evans gebraucht das Wort in etwas unbestimmtem Sinne; to do any benevolence und to make atonements besagt, ein gutes und frommes Werk thun," so beweist er nur, daß es ihm nicht gelungen ist, der — allerdings schwierigen — Ausdrucksweise des Dichters auf den Grund zu schauen.

1) Die Quartos von 1602 und 1609 lesen abweichend:
Ne'er talke to me, I'll make a star-chambre matter of it. The Council shall know it.

Abgesehn von der äußerst schwachen Autorität, welche die editio princeps — die Quarto von 1609 ist bekanntlich bloßer Abdruck derjenigen von 1602 — für sich in Anspruch zu nehmen hat, so ist es nicht wahrscheinlich, daß Shakespeare das bereits erledigte „I'll make a Star-chambre mattre of it" hier widerholt haben sollte. Es laßen sich mehrere Gründe für diese Thatsache anführen, von denen ich hier nur einen hervorheben will.

Council ist insofern doppelsinnig, als es nicht bloß den königlichen geheimen Rath oder Statsrath bedeutet, sondern auch Kirchenconcil, speciel Convocation genannt. In diesem doppelten Sinne ist das Wort hier gebraucht. Shallow nimmt es im Sinne von Sternkammer oder Statsrath — eine Frage, über die die Commentatoren und Uebersezer sich nicht einig sind, die aber in jeder Beziehung unerheblich erscheint — und Evans in seiner Erwiderung im Sinne von „Kirchenversammlung". Shallow und Slender sind durch einzelne sehr bestimmte Pinselstriche des

Digitized by Google

Evans. It is not meet the Council hear a riot; there is no fear of Got in a riot: the Council, look you, shall desire to hear the fear of Got, and not to hear a riot; take your vizaments [1]) in that.

Shal. Ha! o' my life, if I were young again, the sword should end it.

Evans. It is petter that friends is the sword, and end it: and there is also another device in my prain, which peradventure prings goot discretions with it: — there is Anne Page, which is daughter to Master George [2]) Page, which is pretty virginity.

Dichters als Puritaner gezeichnet, wie es denn auch historische Thatsache ist, daß die stratforder Gegend prononcirt puritanisch war. Vgl. Mich. Bernays, Sh. e. kathol. Dichter, Sh.-Jhrb. I. 228. Das Hauptgeschäft dieser Leute war damals, auf den kirchlichen Versammlungen das möglichste Geschrei über die Schlechtigkeit der Welt zu erheben, und dadurch ganz gründliche Zänkereien herbeizuführen. Deshalb läßt Shakespeare den Evans verstehn, Shallow wolle die Sache vor die Convocation bringen, um daran die weitere zeitgemäße Zurechtweisung zu knüpfen: „It is not meet" (schicklich und wohlgethan) „the Council hear a riot; there is no fear of God in a riot" u.s.w. Sobald man nun aber die Lesart der edit. princ. adoptirt, ist die Möglichkeit dieses Doppelsinnes abgeschnitten, und damit das Stück eines schon für die Charakteristik des Friedensrichters unentbehrlichen Ingredienz beraubt. Ob Shallow sagt: „hear" it oder „know" it, ist im Grunde vollkommen gleichgiltig, und praejudicirt nicht einmal der Fortsezung des Dialogs. Auf Eklekticismus darf sich jedoch die Textkritik nur in ganz besonders motivirten Fällen einlaßen, und demgemäß habe ich — in Uebereinstimmung mit Dyce, Delius und Collier, und wohl überhaupt durchschnittlich allen modernen Herausgebern — auch das „hear" der Folio von 1623 adoptirt.

1) vizament anstatt des gebräuchlicheren „advisement" ist wohl mit Rücksicht auf den Anklang an „vice" gewählt. Ebendeshalb vermuthlich auch der Plural vizaments. Die Worte: „take your vizaments *in* that" besagen wörtlich: haltet eure Rathsversammlungen beim Saufgelage (in that — scil. in a riot); ms. Es. ein Beweis mehr für die Richtigkeit meiner Interpretation von Evans Rede in der vorigen Note. Shallows folgende Bemerkung gewinnt dadurch einen äußerst humoristischen Doppelsinn.

2) Die Folio von 1629 liest Thomas für George; Theobald hat — nach Delius — die Emendation bewirkt, die ohne alles Bedenken ist.

Digitized by Google

Slen. Mistress Anne Page! She has brown hair, and speaks small like a woman.

Evans. It is that ferry person for all the orld, as just as you will desire; and seven hundred pounds of moneys, and gold, and silver, is her grandsire upon his death's-bed (Got deliver to a joyful resurrections!) give, when she is able to overtake seventeen years old [1]): it were a goot motion if we leave our pribbles and prabbles [2]), and desire a marriage between Master Abraham [3]) and Mistress Anne Page.

Shal. Did her grandsire leave her seven hundred pound?

Evans. Ay, and her father is make her a petter penny.

Shal. I know the young gentlewoman; she has good gifts [4]).

Evans. Seven hundred pounds and possibilities is goot gifts.

Shal. Well, let us see honest Master Page. Is Falstaff there?

---

1) Evans sagt: Das ist genau ein solches aller Welts Mädchen, wie ihr es haben wollt (come cut and long-tail!); und ihr Ahne (ein Hieb gegen diese adelsstolzen und hohlköpfigen Werber!) sind 700 Pfund Geld und Gold und Silber. Daß Evans sagen will has her grandsire given to her, und daß er nicht death's-bed, sondern death-bed meint, versteht sich von selbst.

2) Eigene Wortbildung Shakespeares, die nur hier vorkommt. Die Uebersezer sagen: Wischiwaschi.

3) Deutet höchst bestimmt auf den Puritanismus dieser Zänker hin.

4) Diese und die vorige Rede Shallows theilt — nach Delius — die Folio von 1623 nicht dem Friedensrichter, sondern seinem Neffen Slender zu; erst Capell soll — nach Delius — die jezige Anordnung getroffen haben. Daß ich im Einklange mit Delius, Dyce, Collier und wohl durchgehends den modernen Herausgebern der Emendation gefolgt bin, ist halb und halb gegen meine Grundsäze geschehen, weil ich annehme, daß alle Textesautorität aufhört, sobald man anfängt, aus Geschmacksrücksichten an dem überlieferten Texte zu ändern. Da indeß die Frage für mich so gut wie unerheblich ist, so habe ich mich der allgemeinen Lesart schon deshalb mit angeschloßen, weil ich gestehn muß, daß die Bemerkungen, troz ihrer Trivialität, dennoch für einen Cretin wie Slender noch zu vernünftig sind.

Digitized by Google

Evans. Shall I tell you a lie? I do despise a liar as I do despise one that is false, or as I despise one that is not true. The knight, Sir John, is there; and I beseech you, be ruled by your well-willers. I will peat the door for Master Page. [*Knocks*] What, ho! Got pless your house here!

Page. [*appearing above*] Who's there?

Evans. Here is Got's plessing, and your friend, and Justice Shallow; and here young Master Slender, that peradventures shall tell you another tale, if matters grow to your likings [1]).

Machen wir einen kurzen Augenblick Halt..

Kein Shakespearekenner wird leugnen, daß die Kunst, die Einleitungsscenen zur Exposition der dramatischen Handlung zu benuzen, zu den stärksten Seiten der shakespeareschen Compositionsmethode gehört. Von englischer wie deutscher Seite ist allerdings die Meinung ausgesprochen, daß der Dichter grade in seinem lezten Kunstwerke, dem Tempest, diese Gewandtheit verleugnet habe; bei meiner Besprechung dieses Dramas im II. Theile meines Shakespeare der Kämpfer (S. 368 f., Note 3) habe ich indeß gezeigt, daß sie sich auch dort in stärkstem Maße bewährt, und darf daher als unzweifelhafte Thatsache hinstellen, daß der Dichter unfehlbar die Einleitungsscenen zur klarsten Exposition benuzt, sobald er nur will. Hier hat er also ganz offenbar eine abweichende Absicht gehabt; denn nicht nur, daß die ganze bisher besprochene Passage keine Andeutung von einer Exposition enthält, so macht der Dichter auch nicht einmal Miene, auf eine solche loszusteuern. Wir

---

1) likings = Enbonpoint, Wohlbeleibtheit; Evans meint selbstverständlich Zufriedenheit; Shakespeare aber benuzt des Pfarrers sprachliche Unbehilflichkeit, um den schäbigen Landjunkern à Conto Lucy noch einen tüchtigen Hieb zu versezen. Der „möglicher Weise" (peradventure), sagt Evans, mit euch ein ganz anderes Wort sprechen wird, wenn gewiße Angelegenheiten erst zu solcher Wohlbeleibtheit, wie die eurige, gediehen sind.

Das rücksichtslose Eindringen dieser Art Leute in die Bürgerhäuser, um dort nach Gefallen ihre geschlechtliche Lust zu büßen, soll ganz offenbar auch hier an den Pranger gestellt werden.

Digitized by Google

hören von weißen Hechten und Zeugläusen und werden dann allmälig durch schwerverständliche Wortwize darauf aufmerksam gemacht, daß es sich eigentlich um das lucysche Wappen handelt; wir hören ferner von einem Conflict Falstaffs mit Lucy, aus dem ein Hochverrath, ein Sternkammerfall herausgedrechselt werden soll; und wir hören endlich, daß Slender die Anna Page heirathen soll, um Frieden über diesen fürchterlichen Fall zu stiften. Slenders Liebeswerbung bildet nun allerdings einen Theil der spätern Komödie, jedoch nicht in dieser völlig unverständlichen Weise und auch nur als höchst accidentielles Beiwerk; mit den übrigen hier verhandelten Dingen aber befaßt sich die spätere eigentliche Komödie absolut gar nicht mehr, und wir wißen daher auch zunächst gar nicht, was wir damit beginnen sollen.

Dieser Sachverhalt war hier zunächst zu constatiren, um später die Nuzanwendung daraus zu ziehen. Fahren wir nun in der Betrachtung der Scene fort. Der dicke Page erscheint nunmehr auf der Bühne und der Dialog nimmt folgenden Fortgang:

Page. I am glad to see your worships well. I thank you for my venison, Master Shallow.

Shal. Master Page, I am glad to see you: much good do it your good heart! I wished your vension better; it was ill killed. — How doth good Mistress Page? — and I thank you always with my heart, la; with my heart [1]).

---

1) Ich kann es nicht umgehn, darauf aufmerksam zu machen, daß Shakespeare auch diese Gelegenheit benuzt, den alten Sünder Shallow-Lucy als würdigen Träger des „lausigen" Hechtwappens zu charakterisiren, und daß er es in der eigenthümlichen Form thut, welche diese Frage in eine unlösliche Verbindung mit der „Wildfrage" bringt, ähnlich wie es in dem zweiten der oben mitgetheilten beiden Spottlieder auf Lucy geschieht. Shakespeare hat nämlich Shallows Rede so construirt, daß wir — angesichts der voraufgegangenen Erörterungen über das Hechtwappen — unwillkürlich auf den Gedanken kommen müßen, daß er unter dem „ill killed" Wildpret die Frau Page meint, und den Pages das kostbare Geschenk an Wildpret nur gemacht hat, um Frau Page selbst zu erjagen

Von dem angedeuteten Standpunkte aus, der in der Uebersezung natürlich sich nicht ausdrücken läßt, sagt Shallow: Ich

Digitized by Google

Page. Sir, I thank you.
Shal. Sir, I thank you; by yea and no, I do.
Page. I am glad to see you, good Master Slender.
Slen. How does your fallow greyhound, sir? I heard he was outrun on Cotsol'[1]).
Page. It could not be judged, sir.
Slen. You'll not confess, you'll not confess.
Shal. That he will not. — 'Tis your fault, 'tis your fault: — 'tis a good dog[2]).

---

wünschte euer Wild — scil. Frau Page — in günstigere Stimmung (für mich) zu versezen (better = to better); es — sie — wurde nur schlecht angeschoßen (ill killed), d. h. ich habe vorläufig nur schwach bei ihr reussirt. Nun folgt die — vom Standpunkte der Satire des Dichters aus — erklärende Frage: Wie gehts der lieben Frau Page? dann aber eine Bemerkung, die so wie sie da steht, völlig unverständlich ist: und meine „Liebe" (heart = Brunst) soll stets mein Dank für euch sein; seht, meine Liebe. So wie ich verstehe, sollen wir annehmen, daß der kazenfreundliche Friedensrichter dafür seinen Dank abstattet, daß ihm Gelegenheit gegeben, die Frau Page, wenn auch nur schwach, anzuschießen. Das „I thank you", womit Page antwortet, erhält unter diesen Umständen seine ganz besonders ironisch humoristische Färbung.

1) So Alex. Dyce für das „Cotsall" der Folio, das Delius adoptirt. Das Wort ist aus Cotswold, einem gloucestershirer Hügellande, wo große Wettrennen abgehalten wurden, contrahirt. Der Engländer muß wohl am besten wißen, ob Cotsall oder Cotsol' zu schreiben ist.

Der nun folgende Theil des Dialogs bis zum Auftreten Falstaffs sezt die Charakteristik der edlen Landjunker fort: Weiber, Pferde und Hunde, das ist ihr ganzer Ideenkreis, und nach allen dreien greifen sie ohne moralische Skrupel mit der größten Begehrlichkeit, selbst im ausgedörrten Alter noch. Daher eben Slenders geistige und moralische Ausgemergeltheit, die ihrerseits wider die Capacität des alten bösartigen Sünders Shallow aufs trefflichste zu illustriren geeignet ist.

2) Diesen Worten sieht man den scharfen Sarkasmus, welcher darin steckt und widerum gegen Lucy gerichtet ist, auf den ersten Blick nicht an. Sie sind an Slender gerichtet, und besagen, es sei dessen Fehler, daß der alte Page, dieses „good dog", noch nicht seine Einwilligung erklärt habe (to confess). Wir werden nicht fehl gehn, wenn wir annehmen, daß Shallow den Fehler seines Neffen darin erblickt, daß er den Page nicht durch die

Digitized by Google

Page. A cur, sir.

Shal. Sir, he's a good dog, and a fair dog: can there be more said? he is good and fair. — Is sir John Falstaff here?

Page. Sir, he is within [1]); and I would I could do a good office between you.

Evans. It is spoke as a Christians ought to speak.

Shal. He hath wronged me, Master Page.

Page. Sir, he doth in some sort confess it [2]).

Shal. If it be confessed, it is not redressed: is not that so, Master Page? He hath wronged me; indeed he hath; — at a word, he hath; — believe me; Robert Shallow, esquire, saith he is wronged.

Page. Here comes Sir John.

Auch dieser Abschnitt hat uns der Exposition nicht zugeführt; wir stehn derselben noch genau so nahe und fern wie vorher. Sehen wir zu, ob sich das nunmehr ändert, da Falstaff mit seiner Horde in die Scene eintritt. Selbstverständlich wird sofort Falstaff der Mittelpunkt des Dialogs,

---

einfache Manier zur Consensertheilung zwingt, welche vorher Evans in seiner Unschuld angedeutet hat, indem er sagt: „he shall tell you another tale, if matters grow to your likings."

1) Es ist selbstverständlich, daß Shakespeare die Bekanntschaft Falstaffs mit Frau Page und Ford, auf die der alte Lüderjahn in der 3. Scene dieses Aktes so stark pocht, in irgend einer plausiblen Weise thatsächlich motiviren mußte, und daß unser „he is within" vom rein dramatischen Standpunkte aus just diesem Zwecke dient. Wenn ich aber an das: „I'll dress me *without* here" in Will Summer's Prolog denke, so beschleicht mich das Gefühl, als ob unser „he's *within*" zugleich eine lustige Capriole von Shakespeares Wiz sei. Eine ganz ähnliche Anspielung an eine spätere Stelle von Nashs Stück, die ich, Sh. d. Kpfr. III. 647, besprochen habe, enthalten die Worte Pages III. 2: „he" — Fenton — „kept company with the wild Prince and Poins; he is of too high region; *he knows too much*".

2) „in some sort;" wir werden die Art gleich kennen lernen; er thut noch groß damit, grade so wie — ausweislich des lylyschen Midas — die Lucies sich ihrer Großthaten gegen Shakespeare rühmten! Shallows Erwiderung: „If it be confessed, it is not redressed" bekommt auf diese Weise ein sehr ernstes moralisches Gesicht.

Digitized by Google

und nun entspinnt sich eine förmlich contradictorische Gerichtsverhandlung zunächst zwischen Falstaff und Shallow und dann zwischen Falstaff als Vertreter der Hallunken, die er um sich hat, und Slender.

Fal. Now, Master Shallow, — you'll complain of me to the king [1])?

Shal. Knight, you have beaten my men, killed my deer, and broke open my lodge [2]).

---

1) Die beiden Quartos lesen statt „king" wider „council", die Folio dagegen „king".

2) Ihr habt euch einer offenbaren Hausrechtsverletzung gegen mich — nicht, wie Delius will, gegen meinen Förster — schuldig gemacht. Dabei ist zu beachten, daß „lodge" in der Jägersprache das Lager der Hirschkuh bedeutet. (Halliwell s. v. hunting, Nr. 3.) Ferner ist bei dem „broke open" die Phrase: to break with a person = jemandem ein Geheimniß verrathen (Halliwell, s. v. to break, Nr. 3) zu beachten. Shallow beschuldigt demnach den Falstaff, er habe verrathen (broke open), wo Shallows Hirschkuh ihr Lager habe, und also von Shallow heimgesucht werde, und die Hirschkuh selbst umgebracht. Hierbei haben dem Dichter — wie mir scheint — wider die Spottlieder auf Thom. Lucy vorgeschwebt. Die Worte enthalten nämlich eine versteckte Anpielung auf die Ausposaunung des von Lucy gegen Shakespeare verübten Ehebruchs durch John Lyly und später durch Thom. Nash; eine Handlung, welche zugleich Shakespeares Eheweib moralisch vernichtete. Eben daher auch gleich nachher die (historisch wie moralisch vollkommen sachgemäße) Aeußerung Falstaffs: „'Twere better for you if it were known in counsel". Der Zusaz: „you 'll be laughed at" ist bloße Maske, ebenso wie die Verhandlung zwischen Falstaff und Slender, womit die Scene schließt, und welche — wie sich zeigen wird — das „you 'll be laughed at" gewißermaßen ins Praktische übersezt. Mit diesem realen Untergrunde der Unterredung zwischen Shallow und Falstaff hängt ms. Es. auch das „beaten my men" zusammen, das ich auf Shakespeare selbst beziehe. Der Dichter war zweifellos der friedensrichterlichen Gerichtsbarkeit Lucys unterworfen; aus verschiedenen Andeutungen der Lustigen Weiber (z. B. in der Examinationsscene) schließe ich aber, daß er unter seiner Gutsherrlichkeit gestanden; daher „my" men. Wie dem aber auch sei, eine offenbarere Identification Shallows mit Thomas Lucy und unseres Falstaff mit Thom. Nash, wie in dieser Stelle, ist — wie mir wenigstens scheint — nicht denkbar. Das aber ist für die

Digitized by Google

Fal. But not kissed your keeper's daughter?

Shal. Tut, a pin! this shall be answered.

Fal. I will answer it straight; I have done all this: — that is now answered.

Shal. The Council shall know this.

Fal. 'Twere better for you if it were known in counsel: you'll be laughed at.

Evans. *Pauca verba*, Sir John, goot worts.

Fal. Good worts! good cabbage. — Slender, I broke your head: what matter have you against me?

Slen. Marry, sir, I have matter [1]) in my head against you: and against your cony-catching rascals, Bardolph, Nym, and Pistol; they carried me to the tavern and made me drunk, and afterward picked my pocket.

Bard. You Banbury cheese!

Slen. Ay, it is no matter.

Pist. How now, Mephostophilus [2])?

Slen. Ay, it is no matter.

Nym. Slice [3]), I say! *pauca*, *pauca*; slice! that's my humour.

Slen. Where's Simple, my man? — can you tell, cousin?

Evans. Peace, I pray you. — Now let us understand. There is three umpires [4]) in this matter, as I understand; that is, Master Page, and there is myself, *fidelicet* myself; and the three party is, lastly and finally, mine host of the Garter.

Wendung, welche später Shakespeare in der Verhandlung zwischen Falstaff und Slender nimmt von großer Wichtigkeit, wie ich zeigen werde.

1) Halliwell, s. v. matter, Nr. 1: „to matter = to approve of". Das ist hier zu beachten. Die nun folgende Scene ist der „Beweis", daß die Hahnreischreier gar nicht in der Lage sind ihre Beschuldigung zu „beweisen".

2) Schon in den beiden Theilen von Heinrich IV. sind dem Pistol vielfache Anspielungen auf Peeles und Marlowes Stücke in den Mund gelegt; so absichtlich wider hier. Der Mephistopheles kommt in Marlowes Faust vor.

3) Alex. Schmidt, Sh.-Lex. s. v., nimmt „slice" hier nicht als verb. sondern als substantiv. = Latte. Das ist richtig.

4) Schiedsrichter.

Digitized by Google

Page. We three, to hear it and end it betwen them.

Evans. Fery goot: I will make a prief of it in my notebook; and we will afterwards ork upon the cause with as great discreetly as we can [1]).

Fal. Pistol!

Pist. He hears with ears.

Evans. The tevil and his tam [2])! what phrase is this, „He hears with ear“? why, it is affectations.

Fal. Pistol, did you pick Master Slender's purse?

Slen. Ay, by these gloves [3]), did he — or I would I might never come in mine own great chamber again else — of seven groats in mill-sixpences [4]), and two Edward [5]) shovel-boards, that cost me two shillings and two pence a-piece of Yead [6]) Miller, by these gloves.

Fal. Is this true, Pistol?

Evans. No; it is false, if it is a pick-purse [7]).

---

1) Und später wollen wir mit größt möglicher Umsicht (discretly = discretion) in der Sache verhandeln (work).

2) dame. Wir sagen: Der Teufel und seine Großmutter.

3) Die Quartos haben dafür „handkercher“ = Schnupftuch. Abgesehn von der größeren Autorität der Folio, scheint indeß „gloves“ schon deshalb gefordert zu werden, weil die Handschuh in damaliger Zeit eine nothwendige Ausstattung des Cavaliers bildeten.

4) Es ist nicht zu verstehn, daß die Handschuh die angegebene Summe gekostet, sondern Slender giebt den Betrag des ihm gemausten Geldes an. mill bedeutet hier Prägmühle. Die auf dieser Prägmühle geprägten Sixpencestücke verloren später, nachdem eine neue Prägmethode aufgekommen war, ihren Münzwerth, wurden „verrufen“, und daher nur noch als Zahlpfennige im Spiel benuzt. Das Gleiche gilt von den „Eduards“. S. die folgende Note.

5) shovel-board = Beilkespiel ist ein englisches Spiel, bei welchem Schillinge aus der Zeit Eduards II. („Edwards“) als Zahlpfennige benuzt wurden. Daher „Edward shovel-boards“, wofür die Quartos weniger populär „shovel-board shillings“ lesen.

6) Yead, nicht wie Delius schreibt, „Yed“, ist die heutige Schreibweise. Yead ist Abbreviatur für Edward.

7) Falstaffs Frage läßt sich verstehn: Ist dies der treue Pistol? Darauf erwidert Evans: Nein, es ist ein niederträchtiger Bube, wenn er ein Beutelschneider ist.

Digitized by Google

Pist. Ha, thou mountain-foreigner [1])! — Sir John and master mine,
I combat challenge of this latten bilbo [2]). —
Word of denial in thy labras [3]) here;
Word of denial: — froth and scum [4]), thou liest!

Slen. By these gloves, then, 'twas he.

Nym. Be avised, sir, and pass good humours [5]): I will say „marry trap [6])" with you, if you run the nuthook's humour [7])

---

1) Gemeint ist Evans. Wales, das Geburtsland des Pfarrers ist ein Bergland.

2) Ich kämplich grüße diese Messingklinge. — Gemeint ist Slender; daher „latten", was auch mit unserer „Latte" verwandt ist.

3) Spanisch! = Lippen.

4) „Schaum und Hefe;" nicht ein genießbares Getränk. Daß Slender wirklich Schaum („by my gloves!" „by this hat!" u.s.w.) und Hefe zugleich ist, läßt sich nicht leugnen.

5) Die Uebersezungen von Schlegel, Benda und Herm. Kurz geben keinen Aufschluß über den Gedanken des Dichters. Alex. Schmidt, Sh.-Lex. s. v. to pass, Nr. 5, erklärt das verb. für unsere Stelle durch „ertragen; jem. dahin bringen, etwas zu ertragen oder anzuerkennen". Auch das scheint mir falsch. Das verb. to pass steht hier im Sinne von to care for, to regard, wie es auch Halliwell (s. v., Nr. 6) zu deuten scheint. Nimm dich in Acht, daß du mir die gute Laune nicht verdirbst, meint Nym, sonst werde ich zu dir sprechen „ertappt!" u s.w. Genau so hat es Shakespeare mit Nash gemacht.

6) „trap" ist unser Mausefalle. Johnson giebt — nach Alex. Schmidt, Sh.-Lex. s. v. — zu unserem „marry trap" folgende Erklärung: „exclamation of insult when a man was caught in his own stratagem." Derartige Versicherungen Johnsons sind allerdings oft sehr wenig zuverläßig; indeß hier möchte ich ihr doch Glauben schenken, weil sie aufs genauste zu Shakespeares Gedanken passt. Wir müßten dann im Deutschen sagen: Wer andern eine Grube gräbt, fällt selbst hinein.

7) In seiner Beleuchtung der tieckschen Shakespearekritik (Bonn 1846), S. 112, sagt Delius: „Nut-hook hat Steevens im allgemeinen ganz richtig erklärt, wenn er sich auch über die specielle Bedeutung des Wortes irrt; es ist ein veraltetes Schimpfwort für einen Polizeidiener. Als solches gebraucht es auch

Digitized by Google

on me; that is the very note of it [1]).

Slen. By this hat, then, he in the red face had it; for though I cannot remember what I did when you made me drunk, yet I am not altogether an ass.

Doll Tear-sheet im II. Theil von König Heinrich IV, V. 4; und da Nym hier zu Slender sagt: Wenn du deinen Polizeidienerhumor an mir auslaßen willst, so rufe ich: „„Attrapirt!“ “ so liegt darin allerdings, wie Steevens erklärt, „„Anschuldigung der Dieberei“ “. Tiecks Uebersezung: „„Nußknackerhumor“ “ giebt gar keinen Sinn, da es hier nicht auf Slenders Gestalt, sondern auf dessen Aussage ankommt. Die Lesart „„base humour“ “ kann übrigens nicht wegen Unverständlichkeit der rechten Lesart „„nut-hook's humour“ “ adoptirt sein, wie Tieck vermuthet; denn sie findet sich grade in der ältesten Quarto von 1602.“

Daß die Quartolesart „base“ humour falsch, eine wesentliche Verschlechterung ist, werde ich sofort zeigen; es wird sich dabei auch herausstellen, daß die Uebersezung „Nußknackerhumor“, die, beiläufig bemerkt, auch Benda und Herm. Kurz noch beibehalten, absolut unhaltbar ist.

Alex. Schmidt, Sh.-Lex. s. v., schließt sich der steevensschen Erklärung des Wortes „nuthook“ ebenfalls an. Es kommt indeß für die Stelle die wörtliche Bedeutung des Wortes in Betracht, welche besagt: Nußhaken, ein Instrument, mit welchem man die Wallnüße im Herbst abnimmt. Nym sagt also wörtlich: wenn ihr mir weiter schwazt (run on) in eurer Nußhakenlaune, so u.s.w. Nym bezeichnet es als eine Nußhakenlaune, daß Slender ihn des Diebstahls beschuldigt, weil er ihn damit vom Baume zu Boden reißt oder schlägt, d. h. in der Achtung andrer Leute heruntersezt. Das geschichtliche Pendant dazu ist, daß Lyly und Nash den Shakespeare Wilddieb u.s.w. gescholten.

1) Das Verständniß dieser Worte macht die größten Schwierigkeiten, weil die Beziehung des Pronomen „it“ fast nicht zu ermitteln steht. Tieck übersezt: „Das ist die wahre Notiz davon,“ was eine bloße Schwadrone ist. Noch weit sinnloser sagt aber Herm. Kurz: „Das ist der rechte Ton“. Die schwierigen Worte „of it“ scheinen also für ihn nicht vorhanden gewesen zu sein. Nur Benda trifft annährungsweis den Sinn, indem er sagt: „Das merkt euch“. Die Sache wird sofort verständlich, sobald wir uns wider auf den Kampfstandpunkt stellen. Wie Shakespeare seiner Gewohnheit gemäß den Mund des Narren benuzt, um eine herbe Wahrheit zu sagen, die durch ihre unscheinbare Form sich der allgemeinen Aufmerksamkeit entzieht, so benuzt er hier den Nym, um dem Thom. Nash anzukündigen, daß das folgende Stück

Digitized by Google

Fal. What say you, Scarlet and John [1])?

Bard. Why, sir, for my part, I say the gentleman had drunk himself out of his five sentences, —

Evans. It is his five senses: fie, what the ignorance is!

Bard. And being fap [2]), sir, was, as they say, cashiered [3]); and so conclusions passed the careers [4]).

---

ihn in die Grube fallen laßen werde, die er habe dem Dichter graben wollen. Ich werde zu euch sagen: Wer andern eine Grube gräbt, fällt selbst hinein, wenn ihr in eurem Nußhakenhumor weiter gegen mich schwazt. Dies hier — das heißt die ganze in Rede stehende Passage der Scene — ist die förmliche (*very*) Ansage (note = notificatio) davon (of it).

1) „So hießen 2 Gefährten Robin Hoods, des in altenglischen Balladen gefeierten Wilddiebes und Vagabunden." (Delius.)

2) Delius macht die sehr werthvolle Bemerkung, die ich bei Alex. Schmidt vermiße, daß das Wort „fap", (wohl vom latein. faba und eine Stichelei auf Nashs „a *fabis* abstinendum" Sh. d. Kpfr. III. 652) ein selbstgebildetes Wort Shakespeares ist, das nur an dieser Stelle vorkommt. Seine Bedeutung entspricht offenbar unserem „voll" oder „knill", wie auch Halliwell (s. v.) annimmt. Aus der Beziehung des Wortes zu jener lateinischen Stelle aus Summer's last Will erklärt sich auch, weshalb Slender dem Bardolph antwortet: „Ay, you spake in Latin then too".

3) Und da er knill war ward er ausgebeutelt. Das ist nicht, wie Alex. Schmidt, Sh.-Lex. s. v., vermuthet, hier der Nebensinn, sondern, wie ich im Texte zeigen werde, der entscheidende Hauptsinn.

4) Ein wichtiger Doppelsinn. Halten wir uns streng an die dramatische Situation, so sagt Bardolph: und so kam es, daß das, was er in seiner Börse verschloßen hatte (conclusions) von einem Träger, d. h. von ihm, auf den andern überging. Die Worte sagen aber auch: so kam es, daß die Leute, die Heimlichkeiten mitzutheilen hatten, sie wirklich mittheilten. — Der Wein hatte ihre Zunge gelöst, und so schwazten sie Dinge aus, die sie unter dem Siegel der Verschwiegenheit erfahren hatten, obwohl sie gar nicht im Stande waren, ihre Mittheilungen selbst zu vertreten. Wie oft schon ist auf diese Weise ein Mann oder eine Frau unschuldig verdächtigt! und welche Schlechtigkeit und Gesunkenheit gehört dazu, solches Kneipgeschwäz zum Gegenstande öffentlichen Lärms zu machen!

Digitized by Google

Slen. Ay, you spake in Latin then too; but 'tis no matter; I'll ne'er be drunk whilst I live again, but in honest, civil, godly company, for this trick: if I be drunk, I'll be drunk with those that have the fear of God, and not with drunken knaves.

Evans. So Got udge [1]) me, that is a virtuous mind.

Fal. You hear all these matters denied, gentlemen; you hear it.

Auch die vorstehende Passage enthält noch nicht eine Spur von dramatischer Exposition; noch immer bewegen wir uns außerhalb des eigentlichen Dramas. Es wäre halber Stumpfsinn, zu glauben, diese Scene sei nur auf eine „Charakterisirung" der Personen angelegt, die später „agiren" sollen; ein Dichter, der auf einen solchen Einfall verfiele, wäre kein Dramatiker, geschweige denn ein Dramatiker von Shakespeares Range, sondern ein lendenlahmer Pfuscher. Sehn wir uns doch auch nur die Passage recht scharf an. Klingt die gegenseitige Begrüßung der beiden Biedermänner Shallow und Falstaff, in welcher das „wir haben einander nichts vorzuwerfen" so bestimmt sich ausspricht, nicht genau, als wollte der Dichter sagen, Falstaff wird euch ein Shallow-Stückchen vorspielen; oder wenigstens ein Stückchen, das den Streichen des trefflichen Friedensrichters sehr ähnlich sieht? Ich glaube eine solche Stimme aus der Situation sehr deutlich heraus zu hören. Dann aber die Slenderscene. Zu ihrem Verständniß haben wir uns die S. 60—64 des vorigen Bandes besprochene Passage des Midas ins Gedächtniß zurückzurufen, wo Lyly sehr unverhüllt zu verstehen giebt, daß ein Verwandter des edlen Thom. Lucy, ein bäurischer Landjunker, dessen Portrait uns in Slender

1) judge. So wahr Gott mir meine Sünden vergeben möge! — In der Gesellschaft anständiger, ehrenhafter Leute kommt es nicht vor, daß sie Klatschereien erzählen, wenn sie sich einen Spiz getrunken haben, die andere Leute um ihren guten Namen bringen, und die sie nachher doch nicht vertreten können. Von dieser Seite betrachtet, von der sie ganz entschieden mit betrachtet sein sollen, enthalten somit Slenders vorhergehendes Gelübde und dieses Lob des Evans einen sehr ernsten Gedanken, der den Thom. Nash und seinen Genoßen schwerlich ein besonderes Behagen verursacht hat.

Digitized by Google

vorgeführt wird, die Geschichte von Shakespeares Wilddiebstahl und Hahnreischaft ausgebracht habe. Shakespeare stellt nun durch die ganz entschieden sinnbildliche Slenderscene dar, wie jener biedere Landjunker erst von des Dichters Widersachern in den Zustand der Trunkenheit versezt, dann von diesen angebohrt sei, und so im Zustande der Unzurechnungsfähigkeit Dinge geschwazt habe, die er nicht vertreten könne. Der dumme Junge, der Slender, beschuldigt ins Gelache hinein einen nach dem anderen von Falstaffs Schlingeln, ihn bemaust zu haben, und als die Sache zum Klappen kommt, kann er gegen keinen einzigen seine Beschuldigung aufrecht erhalten, sondern muß gestehn, daß er bis zur Besinnungslosigkeit schwer geladen gehabt; und das einzige Resultat der ganzen „Untersuchung" ist, daß er das von Evans mit Recht gepriesene Gelübde thut, nur in anständiger Gesellschaft sich wider zu betrinken. Wo steckt aber — rein dramatisch betrachtet — die Beziehung dieser Scene zu unserem Stück, der Contrast, die Parallele oder was sonst, das sie bilden soll? Nirgends, absolut nirgends; sie ist nichts weiter als ein Vorspiel, bestimmt die persönliche polemische Tendenz des nachfolgenden eigentlichen Dramas denjenigen anzudeuten, die es — wie die Königin und des Dichters Gegner — angeht. So betrachtet aber nimmt die Scene einen moralischen Ernst an, der genau zur Dunkelheit ihrer Sprache passt, mit ihrer humoristischen Form aber grade im umgekehrten Verhältniße steht. Der Schlummerkopf Slender beklagt sich nur über eine Mauserei von „Zahlpfennigen", Zeug ohne Werth, das nur solch Gimpel achtet; dem Dichter dagegen war an seine Ehre gesprochen; er hatte dessen beraubt werden sollen, was den Räuber nicht reicher machte, ihn aber „bettelarm"; eine Thatsache, deren moralischen Werth er in unübertrefflicher Weise kennzeichnet, indem er dem Evans die Worte in den Mund legt: „No, it is false, if it is a pick-purse", und indem er das Lumpengesindel aus Falstaffs Umgebung sich in Harnisch werfen läßt, weil es beschuldigt ist „Zahlpfennige" gemaust zu haben. Welche unerreichbare Ueberlegenheit aber spricht sich darin aus, daß der Dichter seinem Gegner in dieser komischen Scene die Lection ertheilt, daß auf das Geschwäz Trunkener nichts zu geben, daß kein

Digitized by Google

Mann von Verstand auf ein Bierhausgerede nachspricht, am wenigsten, wenn er gar nicht — wie in der vorliegenden Frage — in der Lage ist, die Wahrheit des Geklatsches zu prüfen. Welche Demüthigung aber unter diesen Verhältnißen für die Klätscher, daß Falstaff das Verhör seiner biederen Leute mit den behäbigen Worten schließt: „You hear all these matters denied, gentlemen, you hear it!“ Ja welche Demüthigung für Thom. Nash insbesondere, daß grade dem Falstaff die Leitung des Verhörs aufgetragen ist, der gleich bei seinem ersten Auftreten in völlig unmotivirter Weise dem Evans das Schimpfwort „Hahnrei“ (cabbage) an den Kopf wirft, und daß ein schäbiger Strumpf wie Nym dabei die Drohung ausstößt, er werde diesen Nußhakenhumor dadurch vergelten, daß er den Anschuldiger Slender die Wahrheit des Sprichworts kennen lehren werde: Wer andern eine Grube gräbt, fällt selbst hinein! Einem Schwachkopf wie Slender ist es wohl zu verzeihen, wenn er ohne Discretion Beschuldigungen öffentlich ausspricht; und doch, welche trübselige Rolle spielt selbst dieser Wicht in dieser Scene, die doch nur ein Vorspiel von Falstaffs eigener Vernichtung am Schluße des Stückes ist!

Ich denke, wir verstehn nun, was diese Einleitungsscene will, und mache nur noch auf die Rolle aufmerksam, die gleichzeitig das „Coram“, der gewaltige Friedensrichter, diese absolute Null an juristischer und moralischer Capacität sowie an gesundem Menschenverstande, bei der Verhörsscene spielt. Nicht ihn, sondern den Wirth zum Hosenbande schlägt Evans als dritten Schiedsrichter vor; und er steht dabei wie Maz Pump.

Den Schluß der Scene, welcher ebenfalls uns noch nicht in medias res führt, kann ich ebenso wie die 2. Scene übergehn; desto wichtiger dagegen ist die 3. Scene, die endlich auch die dramatische Exposition bringt.

Die Besprechung dieser 3. Scene wird zugleich zeigen, daß einzelne Ausdrücke des Stücks, sowie einzelne Wendungen des Dialogs, mit denen die bloße Sprachwißenschaft mitnichten hat fertig werden können, von meinem historischen Standpunkte aus sofort eine scharfe und bestimmte Bedeutung annehmen. Aber freilich einen außerhalb der eigentlichen Dichtung, durchaus innerhalb der sub-

Digitized by Google

jectiven Polemik des Dichters gelegenen Sinn, an den der Leser zunächst nicht leicht wird glauben wollen, von dessen Richtigkeit er sich jedoch — ich gebe mich unbedingt dieser Hoffnung hin — allmälig vollkommen überzeugen wird.

Die 3. Scene spielt im Gasthofe „zum Hosenband-Orden" zwischen Falstaff, dem Wirth selbst und Falstaffs Dienern Bardolph, Nym und Pistol und einem Pagen Falstaffs, Namens Robin. Die Scene eröffnet folgendes Gespräch Falstaffs mit dem Wirth:

Fal. Mine host of the Garter, —

Host. What says my bully rook[1])? speak scholarly

---

1) Quarto A und Folio A schreiben „bully-rook" sowohl hier wie an den zahlreichen übrigen Stellen, wo das Wort sonst noch in unserem Stücke vorkommt, und diese Schreibweise wird allgemein, selbst von den besten Autoritäten wie Collier, Dyce und Delius als die richtige anerkannt; ich werde jedoch bald zeigen, daß ich sehr gewichtige Gründe habe, den Ausdruck in 2 besondere Wörter aufzulösen.

Die Engländer selbst wißen im Grunde nicht, was sie mit dem Worte „bully-rook" anfangen sollen; entweder geben sie — wie z. B. Collier — gar keinen Aufschluß, oder — wie Douce und Halliwell — einen solchen, dem man es des bestimmtesten ansieht, daß er sich nicht auf wißenschaftliche Gründe stüzt, sondern lediglich dem ungefähren Eindrucke, welchen das vermeintliche Wort instinktiv macht, entlehnt ist. So z. B. sagt Douce in seinen Illustrations (ad loc.): „Messrs. Steevens and Whalley maintain that the above term, *a cant one*, derives its origin from the rook in the game of chess; but it is very improbable that that noble game, never the amusement of gamblers, should here been ransacked on this occasion. It means a hectoring, cheating sharper, as appears from A new Dictionary of the terms of the canting crew, no date, 12., and from the lines prefixed to „„The compleat Gamester"", 1680, 12., in both which places is spelt bully-rock. Nor is Mr. Whalley correct in stating that rock and not rook is the true name of the chesspiece, if he mean that it is equivalent to the Latin rupes." (Whalley wollte auf Grund der hier mit Recht zurückgewiesenen, irrigen Ansicht „bully-rock" statt bully-rook lesen.) Auf dieselbe Erklärung, welche Douce giebt, kommt auch Halliwell hinaus, der sich dabei auf: Guy Miege, Delight und Pastime; a pleasant Diversion for both sexes, consisting of witty Jests, smart Re-

Digitized by Google

and wisely [1]).

Fal. Truly, mine host, I must turn away some of my followers [2]).

---

parties etc. French and Englisch. London 1697, 8° als seine Autorität beruft. Er sagt s. v. bully-rook: „Explained by Miege „„un faux brave"". The term occurs in Shakespeare, and is also spelt „„bully-rook"". Aus dem Shakespeare, d. h. da auch bei Shakespeare das Wort sonst nicht vorkommt, aus den Lustigen Weibern, hat Miege dasselbe kennen gelernt, und seine Erklärung den Figuren des Wirths, des Falstaff u.s.w. entlehnt, so daß er keine Autorität für uns sein kann. Auf Halliwell wider fußt Alex. Schmidt, Sh.-Lex. s. v. bully-rook, obwohl er seine Autorität nicht nennt, während Chalmers — um dies nur zu erwähnen — sich der völlig unbrauchbaren Erklärung von Steevens anschließt.

Der Schlüßel der Erklärung ist die Groatsworth-Invective, wo Shakespeare (Shakescene) bekanntlich „an upstart crow" genannt wird. rook bedeutet bekanntlich „Satkrähe", „Dohle". Vom Standpunkte seiner subjectiven Polemik aus will nun der Dichter zu verstehn geben, daß es vollkommen in der Manier der nashschen Clique gelegen mit Spotttitulaturen wie „upstart crow" um sich zu werfen; deshalb läßt er den schwadronirenden Wirth mit ausgeprägter Vorliebe sich der Bezeichnung „rook", bedienten; und zwar — theils mit Rücksicht auf das „bombaste out" der Groatsworth-Invective, hauptsächlich aber wegen des übertrieben bramarbasirenden Tones des Thom. Nash — verbunden mit dem Adject. „bully", jenem Epitheton ornans des Bottom. Vorzugsweis wird allerdings Falstaff selbst durch diesen Ehrentitel ausgezeichnet; aber auch Doctor Cajus und sogar der ausgemergelte, vergrämelte Shallow werden der glühenden Phantasie des Wirths zu bully rooks.

Für möglich halte ich nun allerdings, daß Shakespeare aus dem Adjectiv und Substantiv das Compositum „bully-rook" gebildet hat, um der Bezeichnung noch stärker den Stempel einer kauderwälschen Cliquensprache aufzudrücken; das Verständniß des wahren Sinnes verlangt indeß durchaus die Auflösung dieses Compositi in seine sprachlichen Bestandtheile.

1) Man beachte das ironische „scholarly".

2) Diese Worte, sowie die spätere Entlaßung Bardolphs, vor allem aber die Auflehnung Pistols und Nyms gegen ihren alten Herrn und Meister sind ms. Es. eine satirische Persiflage des wirklichen Schicksals von Nash. Ich komme unten am Schluß der Scene bei deren Besprechung darauf zurück.

Digitized by Google

Host. Discard, bully Hercules [1]); cashier; let them wag; trot, trot.

Fal. I sit at ten pounds a-week [2]).

---

[1]) Nicht eine Reminiscenz an den Hercules der Antimaske des Sommernachtstraums? Mir scheint so aus Gründen, die ich z. Thl. in den folgenden Noten angeben werde.

Das „let them wag trot trot" scheint mir ganz entschieden eine Anspielung auf das „tired jade of the press" in Pierce Pennyless. Vgl. Bd. I, S. 75, N. 2.

Das „dircard" = wirf die Karten fort, findet sein Analogon in einer viel späteren Rede Falstaffs, wo er in einem Selbstgespräche gesteht, es sei mit seinem Glücke zu Ende, seitdem er im „primero" falsch geschworen. Ich werde später die Stelle zu besprechen haben. In dieser selben Scene versichert der dicke Hans, er sei „almost out at heels". Das hat, wie ich zeigen werde, ungefähr denselben Sinn, nämlich der Versicherung, daß er seine Rolle ausgespielt habe. Auch das „cashier" des Wirthes besagt ungefähr dasselbe; es räth dem Falstaff, „abzudanken", d. h. darauf zu verzichten, noch fernerweit eine Rolle zu spielen.

[2]) Tieck übersezt: „Ich brauche zehn Pfund die Woche"; Benda: „Ich komme auf zehn Pfund die Woche", und Herm. Kurz: „Ich size zu zehn Pfund die Woche." Lezteres ist kein Deutsch, soll aber jedenfalls dasselbe ausdrücken, was Tieck und Benda sagen wollen. Auch Alex. Schmidt will wohl nichts anderes sagen, wenn er, Sh.-Lex., s. v. to sit, Nr. 6, das verb. durch „sich in einer Lage, einem Verhältniß befinden" erklärt. Daß die Worte diesen Sinn (mein Lebensunterhalt kostet mich wöchentlich an 10 Pf.) wirklich haben, läßt sich auch nicht leugnen; wenig glaublich dagegen scheint mir, daß Shakespeare sich dieses Ausdrucks für diesen einfachen Gedanken bedient hätte, wenn es ihm nicht noch auf einen Nebensinn angekommen wäre. Dieser Nebensinn aber, welcher widerum außerhalb des Dramas liegt, wird, glaube ich, klar, wenn man weis, daß die Phrase to sit a woman (nach Halliwell, s. v. to sit) so viel besagt, wie einem Frauenzimmer beiwohnen, und daß die Präposition at (ebenfalls nach Halliwell) dialektisch auch im Sinne von for gebraucht wird. Daß Falstaff nicht über Geldverlegenheit klagt, geht aus dem sonstigen Gespräche mit dem Wirth deutlich genug hervor, dem er ja ein sehr lieber Gast zu sein scheint; Falstaff meint vielmehr, daß seine Dienerschaft ihm für seine jezige durch das „sit" bezeichnete Lebensweise lästig sei. Welche Consequensen sich daraus für Nashs damalige Lebensart ergeben, liegt auf der

Digitized by Google

Host. Thou'rt an emperor, Caesar, Keisar, and Pheesar [1]). I will entertain Bardolph; he shall tap; said I well, bully Hector?

Fal. Do so, good mine host.

Host. I have spoke; let him follow. — Let me see thee froth and lime: I am at a word [2]); follow. *Exit.*

Hand; der Umstand aber, daß Falstaff in der Folge ohne alle Schonung als „bribed buck" entlarvt wird, bestärkt mich durchaus in meiner Vermuthung.

[1]) „Thou art an emperour", nicht bloß wie Theseus-Shakespeare ein Herzog, sondern wie Tamerlan oder Greenes König Alphons ein Weltherrscher, der alle Herzoge und Könige, also auch den Herzog Theseus, sich siegreich unterworfen hat. — Die Quarto von 1602 schreibt „Phessar"; die Folio von 1624 „Pheazar". Beide meinen unstreitig das Wort „Pheesar", das indeß die Herausgeber meistens ohne allen Grund „Pheezar" schreiben; so z. B. Dyce., Collier und Delius, während Alex. Schmidt im Sh.-Lex. ganz richtig „Pheesar" hat. Pheesar bedeutet Raufer; ein Titel, den Thom. Nash überhaupt, vornehmlich aber in seinem Benehmen gegen Shakespeare, verdient hatte.

[2]) So die Quarto von 1602, nur daß sie nicht „lime" sondern „lyme" schreibt, was bedeutungslos ist; die Folio von 1623 dagegen liest „live". Collier, Dyce, Delius und andere Autoritäten haben sich für die Lesart der Quarto entschieden, welche der leztere in seinem Commentare durch folgende Bemerkung rechtfertigt: „froth gilt von dem Biere, das die Küfer durch Zuthat von Seife zum Schäumen bringen mußten; lime von dem Sekt, den man durch die Einmischung von Kalk kräftiger machte." Lezteres ist gewiß unrichtig, und offenbar eine von jenen hypothetischen Annahmen, welche englische Commentatoren der früheren Zeit nicht ganz selten unter der Devise ausgemachter Thatsachen in die Welt zu sezen liebten, wenn sie sonst der zu erklärenden Stelle nicht beikommen konnten. Alex. Schmidt wenigstens versichert (Sh.-Lex. s. v. to lime, Nr. 4), daß die Ansicht, das verb. bedeute Kalk in ein Getränk thun, sich einzig und allein auf die Autorität der beiden räuberischen Quartos von 1602 und 1609 gründe: und ich vermag das nur dahin zu verstehn, man wiße sonst nicht, sondern habe nur aus der Quartolesart gemuthmaßt, daß man in damaliger Zeit sich des Kalkes bedient habe, um das Getränk schäumender zu machen — oder, wie Delius in noch viel unwahrscheinlicherer Weise irgend einem englischen Commentator nachschreibt, um den Sekt kräftiger zu machen. Schmidt will sich deshalb der Foliolesart anschließen,

Digitized by Google

Der Wirth tritt hierauf ab und es entspinnt sich folgender Dialog zwischen Falstaff und seinen Dienern:

---

die er nicht bloß an sich „verständlich" sondern namentlich auch mit dem lächerlichen Pathos des Wirthes weit mehr übereinstimmend findet; „denn", sagt er, „schäumende Pokale verhelfen dem Zapfer zum guten Trinkgelde." Doch wohl nicht immer; aber auch abgesehen davon, ist die Foliolesart damit durchaus nicht gerechtfertigt, die ms. Es. überhaupt bloß auf einem Druckfehler beruht. Die Lesart der Quarto ist die durchaus richtige, und auch sofort verständlich, sobald man to lime im Sinne von „verkitten" nimmt. Der Wirth freut sich schon darauf, zu sehn, wie Bardolph die Flaschen des moussirenden Getränks verkittet und später „auf Schaum schenkt". Indeß noch von einem anderen Gesichtspunkte aus erweist sich die Lesart der Quarto nicht bloß als richtig, sondern geradezu als n o t h w e n d i g, nämlich vom Standpunkte der persönlichen Polemik Shakespeares gegen Nash und Genoßen; und das ist überhaupt der Grund, weshalb ich diese Textfrage hier erörtere. Sobald wir froth und lime in unserer Stelle als Substantiva nehmen — was sehr wohl zuläßig ist — nicht, wie die Commentatoren wollen, und wie es das rein dramatische Verständniß verlangt, als verba, so sagt der Wirth: Spiele mir ein Mal die Rolle (let me see thee) von Kalk und Schaum. Der Wirth denkt dabei an die Wand in der Rüpeltragikomödie im Sommernachtstraum, von der Theseus sagt: „Would you desire *lime and hair* speak better?" Eben deshalb fügt er hinzu: „I am at a word", Worte, die sich kaum verstehn laßen als: „Ich bin ein Mann von Wort", wie es der rein dramatische Sinn verlangt, sondern die — schärfer betrachtet — sagen: Ich denke an (I am at) ein — gewißes — Wort.

Wozu aber dieser schwierige, künstliche Doppelsinn? Dazu: da Nash und Companie gegen den Stachel des Sommernachtstraums gelökt hatten, so mußte mit diesen Herrschaften eine etwas kräftigere, unverhohlenere Sprache geredet werden. Wie Falstaff-Nash selbst am Schlüße des Stücks in geradezu brandmarkender Weise aus dem Elfenhaine verwiesen wird, so wird hier der im Trunke verkommene Bardolph zum Bierzapfersposten befördert; und — o ungeheuere Ironie und Satire! — der Mann ist vergnügt dazu; er bekennt es offen, daß er nun endlich zu seinem n a t ü r l i c h e m Berufe gelangt. Eben deshalb läßt Shakespeare auch die beiden Ebenbürtigen, Pistol und Nym, in einem Bramarbaspathos über die Niedrigkeit von Bardolphs Denkart sich expectoriren, das uns bis zum bersten lachen macht. Freund Falstaff geht anstatt dessen den Weg der schmuzigen „buck"-Wäsche; Bardolphs Schicksal ist aber auch für ihn als Weg-

Digitized by Google

Fal. Bardolph, follow him. A tapster is a good trade: an old cloak makes a new jerkin; a withered serving-man a fresh tapster. Go; adieu.

Bard. It is a life that I have desired: I will thrive.

Pist. O base Hungarian [1]) wight! wilt thou the spigot wield? [*Exit Bardolph.*

Nym. He was gotten in drink: is not the humour conceited [2])? His mind is not heroic, and there's the

---

weiser gemeint; ja, nachdem Shakespeare sein Hochgericht über ihn gehalten, bleibt in ihm nicht einmal mehr ein annehmbarer Bierzapf übrig.

1) So die Folio von 1623, während die Quarto von 1602 „Gongarian" liest. Nach Douce, Illustrations etc., ad loc., kommt dem Sinne nach beides auf eins heraus. Er sagt dort nämlich: „It is already shown that Gongarian is the same as Hungarian. It simply means a gipsy . . . In IV, 5 of this play, the host in the like cant language calls Simple a Bohemian Tartar; and Munster in his Cosmography informs us, that the Germans denominated the gipsies", die damals hauptsächlich in Spanien und Ungarn wohnten, „Tartars". Die Herausgeber schwanken unter diesen Umständen, ob sie der Quarto oder der Folio folgen sollen; ersterer z. B. schließt sich Delius, lezterer Dyce an, und auch Alex. Schmidt erklärt sich (Sh.-Lex. s. v. Hungarian) für die Foliolesart. Ich habe mich, auf die Autorität der Folio hin, ihr ebenfalls angeschloßen, muß jedoch bemerken, daß ich die Quartolesart für die allein richtige halten würde, wenn die Reminiscenz des Steevens zuverläßiger wäre, wie sie mir in einer Mittheilung von Delius erscheint. Derselbe bemerkt nämlich in seinem Commentar zu unserer Stelle: „Steevens hält diesen sechsfüßigen Jambus für die Parodie eines Verses aus einer alten bombastischen Tragödie, deren Namen er jedoch vergeßen hat: „Oh, base Gongarian! wilt thou the distaff wield?" Doch die Frage ob Gongarian oder Hungarian hat im Grunde kein Interesse für uns; für uns kommt nur in Betracht, daß Thom. Nash den Shakespeare und Genoßen in Sommers l. W. „Zigeuner" schimpft; (Sh. d. Kpfr. III. 653). Der große Dramatiker verspottet dieses Geschimpfe dadurch, daß er zeigt, daß dergleichen Worte zu dem in dieser bombastischen Gesellschaft gebräuchlichen Kauderwälsch gehören.

2) Die Uebersezungen von Tieck, Benda und Herm. Kurz laßen nicht entfernt den eigentlichen Sinn der Worte erkennen. Tieck wartet mit dem Nonsens auf: „Ist das nicht ein ein-

Digitized by Google

humour of it [1]).

Fal. I am glad I am so acquit of this tinder-box: his thefts were to open; his filching was like an unskilful singer, — he kept no time [2]).

---

gefleischter Humor?" Benda macht aus dem „conceited" humour einen „tollen" Humor, und Herm. Kurz sogar einen „ausgesuchten." Die richtige Bedeutung des Particips conceited giebt Alex. Schmidt, Sh. Lex. s. v. an, indem er es durch „imaginative" reich an Phantasievorstellungen umschreibt. Nym sagt: Er ist doch im Trunke, also in einer Stimmung erzeugt, in welcher die Phantasie reich an Vorstellungen ist; und dennoch erniedrigt sich der Kerl zum Bierzapfenhandwerk! Nym nennt aber die Stimmung, in welcher Bardolph erzeugt ist, in seiner eigenthümlichen Sprache kurz einen Humor „voller Entwürfe" — oder auch, wie der Dichter satirisch meint, einen „grillenhaften", frazenhaften Humor. Nach Thom. Nashs Summer's l. W., (vgl. Sh. d. Kpfr. III. 651 f.) ist dies, nicht die horazische amabilis insania, die richtige Dichterstimmung!

1) Da dieser Saz, welchen die Quarto von 1602 hat, in der Folio von 1623 ausgelaßen ist, so haben ihn auch einzelne hervorragende Herausgeber, wie z. B. Alex. Dyce, ausgelaßen, und Tieck in seiner Uebersezung übergangen, während andere, wie Delius, ihn aufgenommen, und Benda und Herm. Kurz mit übersetzt haben. Lezteres ist das allein Richtige; der Saz ist zweifellos in der Folio aus bloßem Versehen übergangen, denn er bildet die nothwendige Ergänzung von Nym's Betrachtung. Die Uebersezungen von Benda und Kurz („Sein Sinn ist nicht heroisch, und das ist der Humor davon." [B.] „Sein Gemüth ist nicht heroisch" u.s.w. [K.]) machen das allerdings nicht verständlich; die Sache ist indeß sehr einfach. Nym erklärt sich nämlich in unserem Saze den Widerspruch in Bardolphs Natur, im Trunk gezeugt und dennoch stumpfsinnig zu sein, indem er sagt: Aber freilich, er hat keine Anlage zum Theatralischen, und das hier ist ein Ausfluß dieses Mangels.

2) Obgleich das Wortverständniß des lezten Sazes nicht die geringste Schwierigkeit macht, hat doch weder Tieck, noch Benda, noch auch Herm. Kurz denselben richtig zu übersezen verstanden. Tieck sagt: „Seine Diebereien waren zu offenbar; sein Mausen war wie ein ungeschickter Sänger, er hielt kein Tempo", und Benda und Kurz weichen hiervon nur in dem unwesentlichen Punkte ab, daß sie für „Tempo" das bestimmtere „Takt" sezen. Auf diese Weise kommen wir zu einem Vergleiche ohne jeden Vergleichungspunkt; ein Resultat, das sicher die Vermuthung der Shakespearegemäßheit nicht für sich hat. Warum

Digitized by Google

Nym. The good humour is to steal at a minum's rest [1]).

muß denn unser „time" aber auch durch „Takt" übersetzt werden? Klingt nicht alles viel einfacher, wenn man sagt: Sein Mausen glich einem ungeübten Sänger; er wußte nie, wenn er einzusezen hatte? Der Sänger ist ein Opernsänger oder Solosänger im Chore. So verstanden, geben die Worte auch einen Sinn wie er vom Standpunkte der persönlichen Polemik des Dichters nicht besser gedacht werden kann. In Erwiderung des Vorwurfs des Plagiats, den die Sippe Nash gegen ihn wegen des Wintermärchens erhoben, beschuldigt Shakespeare hier eben jene Sippe in der Person des Bardolph der literarischen Mauserei. Leider sind wir nicht mehr in der Lage, die thatsächlichen Grundlagen der Anschuldigung erkennen zu können; indeß scheint mir so viel klar, daß Shakespeare auf ein derartiges furtum manifestum (open) stichelt, das gegen ihn selbst verübt ist, und daß dies furtum nicht allzu lange verübt sein muß, nachdem die Sippe Nash das Gerüfte gegen Shakspeare selber geschrien. Daher eben „he kept not time." Was wir von dem Verhältniß der Tragödie „Hoffmann" von Henry Chettle zu Shakspeares Hamlet wißen (vrgl. Delius, Abhandlungen, SS. 325 ff.) läßt dringend vermuthen, daß Shakespeare gerechten Grund zu seiner Anschuldigung hatte; auch kommt hier sicher mit die Benuzung des marloweschen Manuscripts bei der Ditotragödie oder eine ähnliche Thatsache in Betracht.

1) Die Quartos und Folios lesen „minute's" rest; diese Lesart ist — nach Delius — von Langton auf Grund einer von ihm in seinem Commentar bezeichneten Stelle des Romeo II. 4 in „minim's" rest verwandelt. Delius selbst wie auch Alex. Dyce schließen sich dieser Emendation an, während andere Kritiker, wie z. B. Alex. Schmidt (Sh. Lex. s. v. minute) bei der alten Lesart stehen bleiben wollen. Von den Uebersezern schließt sich Herm. Kurz sichtlich dem Dyce an, indem er sagt: „Der rechte Humor ist, in einer Sechszehntelspause" — äußerst geschmackvoll! — „zu stehlen"; Benda dagegen verbleibt mit Schmidt bei der alten Lesart, und übersetzt demgemäß: „Der gute Humor ist, im Nu zu stehlen." Welcher Lesart Tieck gefolgt ist, läßt sich nicht erkennen, denn er sagt: „Der rechte Humor ist, im wahren Monument zu stehlen", was ein fades Nichts ist. Ich habe mich unbedingt der Emendation angeschloßen, und dieselbe nur noch weiter vervollständigt, indem ich an die Stelle von minim's „minum's" gesetzt habe; und das aus folgenden Gründen.

Nym führt Falstaffs Vergleich (s. vorige Note) weiter aus, indem er sagt: Wer gut gestimmt ist (the good humour is), bringt es fertig, selbst in der kürzesten Zwischenpause (rest), welche der Sänger in seinem Gesange zu machen hat, zu stehlen.

Digitized by Google

Pist. „Convey" the wise it call. "Steal"! foh! a fico for the phrase!

Fal. Well, sirs, I am almost out at heels. [1]).

Dieser kürzeste musikalische Zeitabschnitt heißt aber nicht, wie Langton nach Delius angenommen haben muß, „minim", sondern „minum" (vergl. Alex. Schmidt, Sh. Lex. s. v. minim); die Stelle des Romeo, auf welche sich Langton berufen haben soll, und welche die einzige ist, wo das Wort bei Shakspeare noch ein Mal vorkommt, ist selbst in den alten Ausgaben verdruckt; es muß darin „minum" für minim gesezt werden. Eben deshalb habe ich auch hier dieselbe Aenderung eintreten laßen.

Es liegt klar zu Tage, daß Nyms Bemerkung vom rein dramatischen Standpunkte aus ein völlig leeres, also überflüßiges Gerede ist. Anders dagegen stellt sich die Sache muthmaßlich vom Standpunkte der persönlichen Polemik des Dichters Ich sage ausdrücklich „muthmaßlich"; denn ich bin außer Stande hier strict zu beweisen, und ich glaube, daß es auch kein anderer Shakespear-Forscher sein wird. In der IV. Abtheilung meines Shakespeare der Kämpfer habe ich gezeigt, daß der Dichter von Anfang 1591 bis Mitte 1592 eine Pause in seiner künstlerischen Thätigkeit hat eintreten laßen. Auf diesen Moment, der doch wohl einen Stillstand in den Zänkereien eintreten laßen mußte, oder auf einen anderen — vielleicht höheren Orts gebotenen — Waffenstillstand scheint Shakespeare hier anspielen und sagen zu wollen: sobald nur die kleinste Concertpause im Gezänk eintritt, so muß sie benuzt werden, um Stoff zu neuen Zänkereien zu sammeln. Und zwar bezeichnet er dieses Sammeln als „Stehlen" mit Rüchsicht auf die oben S. 59, n. 4, besprochene, mit der Darstellung in Lylys Midas (vergl. I. 62) aufs genauste übereinstimmende Persiflage der Art und Weise, wie seine Widersacher sich in Besiz des Materials gesezt hatten, womit sie ihn aufs neue drangsaliren wollten, und das ihm — muthmaßlich — bei seiner Rückkunft im Midas und Pierce Pennyless u.s.w. aufgetischt wurde. Bardolph ist hier das corpus vile, an dem demonstrirt wird, und — wie ich vermuthe — läßt Sakespeare den Falstaff deshalb über die allzu große Offenkundigkeit seiner Dieberei — im Anschluß an I. 1 — klagen, um eben den Lyly wegen seiner frechen Offenherzigkeit an der bezeichneten Stelle mitzunehmen. Dazu passt es auch ganz genau, wenn der Dichter den Pistol gegen das „stehlen" sich auflehnen, und deshalb erwidern läßt: Mitgehn heißen (aber auch: übertragen! convey) nennt das der Weise. Stehlen? Pfui! Nicht die Laus (a fico; wider Spanisch) geb ich für diese Phrase.

1) Von den von mir zu Rathe gezogenen englischen Commen-

Digitized by Google

Pist. Why, then, let kibes ensue.[1])

---

tatoren Collier, Douce, Chalmers hat kein einziger ein Wort der Erklärung für diese unleugbar ungewöhnliche und befremdende Ausdrucksweise; auch in dem Glossary von Nares und dem Shakespeare-Lexicon Alexander Schmidts, habe ich vergeblich um Auskunft gesucht; und was die Uebersezer bieten, hat mich ebenso wenig aufgeklärt. So sagt Tieck, sich willkürlich von Shakespeares originellem Ausdruck emancipirend: „Ich fange an, auf die Neige zu gehn"; Benda gar: „Ich bin nackt und bloß"; und Herm. Kurz: „Ich bin nächstens mit den Sohlen durch". Mir scheint, die Zusammenstellung dieser drei Uebersezungen ist der eclatanteste Beweis dafür, daß eigentlich die Gelehrten recht wenig mit sich über den stricten Wortsinn des Ausdrucks einig sind, ohne dessen Erfaßung doch ein wirkliches Verständniß der Stelle nicht möglich ist. Versuchen wir, diese unentbehrliche Vorbedingung herzustellen. Darüber kann zunächst kein Zweifel sein, daß Falstaff wörtlich sagt: „Mir gucken fast schon die Hacken hinten aus den Stiefeln", und, wenn man „heel" hier — wie Pistols Erwiderung verlangt — in dem weiteren Sinne von „Fuß" überhaupt nimmt, in welchem es oft genug bei Shakespeare vorkommt: „Mir gucken fast schon die Füße durch die Stiefel". Ein rührendes Bild absoluter Abgerißenheit, das aber eigentlich doch recht schlecht zu dem früheren: „J sit at ten pounds a week" passt. Ich glaube, Halliwell hilft uns hier wider aus der Verlegenheit. Derselbe belehrt uns nämlich — übrigens ohne alle Rücksicht auf unsere Stelle — daß just der Plural „heels" auch „Kegelspiel" bedeutet; und sobald wir Falstaffs Worten diese Bedeutung von heels zu Grunde legen, so gewinnen wir den Sinn: Ich bin fast so weit gebracht, daß ich nicht mehr mitkegeln, nicht mehr mitspielen kann; daß ich also den freundlichen Rath des freundlichen Wirthes, das Spiel aufzugeben, die Partie verloren zu geben (discard!) wohl oder übel werde befolgen müßen. Daß der persönlich polemische Standpunkt des Dichters just diese Interpretation verlangt, werde ich in der folgenden Note noch besonders darthun; hier nur noch die Bemerkung, daß Bardolphs Uebergang zu dem still nährenden Geschäfte des sorgsamen Bierzapfers eine recht sarkastische Einleitung zu diesem freimüthigen Bekenntniße des edlen Sir John ist, besonders wenn man bedenkt, wie viel bösartigere Wege ihn später seine defecte Fußbegleitung führt.

1) Der herzlose Pistol sagt höhnisch:

Wohlan, sei Frostbeul' dann die Folge! nämlich die Folge davon, daß dem feisten Hans die Zehn vorn neugierig durch die Stiefelspizen gucken. Wie kommt nur Pistol grade auf „Frost-

Digitized by Google

Fal. There is no remedy; I must cony-catch; I must shift. [1]).

Pist. Young ravens must have food. [2]).

---

beulen" (kibes), da das Stück doch mitten im Sommer spielt? Ich denke durch Summer's last Will, wo, wie ich Sh. d. Kpfr. IV. 657 ff. gezeigt habe, ein so klägliches Lamento über den bösen, bösen Nachwinter erhoben wird. — Ein vorzüglicher Wiz! Wer im Stande ist, troz seines männlichen Zornes in solcher Weise seinen Humor zu bewahren, muß der Sieger bleiben.

1) to cony-cach entspricht durchaus unserm „gaunern". Höchst interessant, und zugleich ein Beweis dafür, daß nicht bloß William, der Knabe, sondern noch William der Mann ein exorbitantes Gedächtniß hatte, ist der Umstand, daß uns auch das verb. to shift hier begegnet. In dem bekannten Briefe an die Herrn Studenten, den der aufgeblasene Nash der Ausgabe von Greenes Menaphon von 1589 (vegl. darüber Sh. d. Kpfr. IV. 727, bes. Note 1) vorgesezt hat, findet sich (nach K. Elze, Will. Shakesp. S. 98 f.) folgende Passage;

„It is a common practice now-a-days among a sort of *shifting* companions, that run through every art, and *thrive by none*, to leave the trade of Noverint, *whereto they were born*" — ungefähr ebenso wie Bardolph zum Bierzapfer!! — „*and busy themselves with the endeavours of art, that could scarcely latinise their neck-verse.*"

Man hat längst angenommen, daß diese Höhnerei eine nashsche Unverschämtheit gegen Shakespeare sei, und ich selbst habe mich a. a. O. dieser Ansicht angeschloßen. Die ganze Einleitung unserer Scene liefert nun ms. Es. den eclatantesten Beweis dafür, daß die Annahme richtig ist; denn ganz offenbar steht sie mit dieser Sottise in directestem Causalzusammenhange, und unser „shift" (= Beruf wechseln) ist zweifellos durch Nashs „shifting companions" veranlaßt. Wie aber stellt sich Nashs „shifting" zu demjenigen Shakespeares? Er wird ein Gauner, ein „bribed buck", während sein großer Gegner dem er die Befähigung zum Künstlerberuf mit feiger Frechheit aus bloßer Besorgniß vor seinem hervorragenden Talente abspricht, vermöge eben dieses Talentes und einer seltenen moralischen Energie zu den höchsten menschlichen Ehren emporstieg. Es ist eine wahrhaft göttliche Gerechtigkeit, wenn eine solche Kraft ein so verlottertes Talent wie diesen Thom. Nash bis zur Zerbröckelung züchtigt.

2) Delius will — es ist nicht ersichtlich, auf welchen quellenmäßigen Anhalt hin — die Benuzer seines Commentars glauben machen, Shakespeare bediene sich hier einer sprichwörtlichen

Digitized by Google

Fal. Which of you know Ford of this town[1])?

Redensart. Nichts kann falscher sein und mehr vom rechten Wege ablenken. Schon Douce hat es bemerkt und angemerkt, daß der Dichter sich auf Psalm 147, v. 9 und Hiob 38, v. 41 stützt; und diese Anmerkung wird von hohem literarhistorischem Werthe, sobald sie nur einigermaßen richtig benuzt wird. Shakespeare, dem Nash — wie ich in der vorigen Note gezeigt habe — in seiner breitspurig absprechenden Manier als „firmer" Kritiker und Satiriker den Beruf zum Künstler absprach, den er aber, getrieben durch einen neckischen Zufall, bereits in der Groatsworth-Invective als „an upstart crow" bezeichnen mußte, acceptirt diesen Namen; aber er acceptirt ihn in einem Sinne, der seinem Erfinder unwillkürlich den Rücken beugen mußte. Er, der seinen Spötter so sehr aus dem Felde geschlagen, daß derselbe gestehn muß, „almost out at heels" zu sein, betrachtet sich als einen jungen Raben, den Gott ernährt hat, nachdem ihn seine Eltern aus dem Neste geworfen; und zwar ernährt, weil er ihn zu jenem hohen Berufe bestimmt hatte, dem er später mit unaufhaltsamer Naturgewalt zustrebte, und welchen er mit einer Schnelligkeit erreichte, wie es nur dem wahren Genie möglich ist. Daher die eigenthümliche Wendung des biblischen Spruches: „Young ravens *must* have food."

Es spricht sich darin die unerschütterliche, lebhafte Empfindung des natürlichen Berufes mit stolzem Selbstbewußtsein aus; zugleich aber beugt sich der Dichter — widerum entsprechend der Sinnesweise wirklich großer Menschen — vor Gott, als dessen bloßes Werkzeug er sich fühlt. Daß ein verdorbener Schlemmer wie Thom. Nash vor einem Geiste, der in solcher Weise den Athem Gottes hauchte, wie Spreu vor dem Winde zerstieben mußte, ist von selbst klar.

Beiläufig mag hier noch bemerkt sein, daß wir in den bekannten Worten des alten Moor in Schillers Räubern: „Bist du es, Hermann, mein Rabe?" ebenfalls eine Reminiscenz an die obigen Bibelverse vor uns haben; offenbar aber eine unbewußte und deshalb ungenaue Reminiscenz, während die ganz genaue Anwendung, die Shakespeare davon macht, keinen Zweifel läßt, daß ihm der stricte Wortlaut der Bibelstelle gegenwärtig gewesen ist.

1) Die Ungewöhnlichkeit dieser Ausdrucksweise springt in die Augen. Das „Ford of this town" soll sich wohl dem „Brainford" des Nash an die Seite stellen. Eben daher die Erwiderung Pistols: „he is of *substance* good", wobei eben an das Gehirn (brain, brains) gedacht ist. Sieht man nicht auf den satirisch anspielenden Doppelsinn, so muß man natürlich mit Alex. Schmidt

Digitized by Google

Pist. I ken the wight: he is of substance good.
Fal. My honest lads, I will tell you what I am about.
Pist. Two yards, and more.
Fal. No quips now, Pistol. Indeed, I am in the waist two yards about; but I am now about no waste; I am about thrift[1]). Briefly, I do mean to make love to Ford's wife: I spy entertainment in her; she discourses, she carves[2]), she gives the leer of invitation: I can construe[3]) the action of her style and the hardest voice of her behaviour, to be Englished rightly, is „I am Sir John Falstaff's".

(Sh.-Lex. s. v., Nr. 4) und Benda substance durch „Vermögen" übersezen. Wenn Tieck „Gehalt" sagt und Herm. Kurz „good substance" durch „gut beschlagen" umschreibt, so meinen sie offenbar dasselbe. — Daß übrigens Shakespeare hier auf Nashs Fopperei reagirt, hat keinen tieferen Zweck.

1) Aber ich sinne augenblicklich nicht auf Verpraßung (waste) — ihr könnt also meinen Bauch außer Spiele laßen — sondern auf Erwerb (thrift).

2) Rich. Grant White, Shakespeare Scholar, being historical and critical studies of his Text etc., New-York 1854, soll nach Delius eine ganz concrete Bedeutung des verb. to carve für unsere Stelle nachgewiesen haben; die Belagstelle indeß, welche Delius als Whites Fundament anführt, genügt in keiner Weise zur Rechtfertigung dieser absonderlichen Deutung, wie denn auch Alex. Schmidt in seinem Sh.-Lex. dieselbe gar nicht berücksichtigt hat. Falstaff will auch offenbar keinen außergewöhnlichen Sinn in das verb. legen, sondern er sagt: Sie mag sich unterhalten, sie mag vorschneiden, so blinzelt sie mir Aufforderung zu; ich weis wohl, wie ich ihre vertrauliche pantomimische Ausdrucksweise auszulegen habe; und selbst der empfindungsloseste Ausdruck ihres Benehmens sagt, in richtiges Englisch übertragen: Ich gehöre dem Sir John Falstaff.

William Jackson hat — nach Delius — vorgeschlagen „carves" in „craves" zu ändern; abgesehen davon, daß diese Emendation uns nur aus dem Regen in die Traufe bringen würde — ein Umstand, der sie offenbar auch ungangbar gemacht hat — so übersieht dieselbe ms. Es. den ominösen Zusammenhang unseres carves mit Falstaffs Rede V. 3: „Divide me like a bribed buck" etc.

3) Die alten Ausgaben haben „conster", was bloßer Druckfehler ist.

Digitized by Google

Pist. He hath studied her will, and translated her will, out of honesty into English[1]).

Nym. The anchor is deep: will that humour pass[2])?

---

1) So die Folio von 1623; die Quarto von 1602 dagegen, welche aus Versehn den Saz verstümmelt widergiebt, giebt die von Collier, Delius und Dyce, ja überhaupt wohl allgemein recipirte Lesart „well" statt „will", und zwar in beiden Fällen, wo das Wort steht, an die Hand. Daß ich die Lesart der Folio adoptirt habe, hat nur zu geringem Theile in der Autorität dieser Ausgabe seinen Grund, sondern stüzt sich hauptsächlich darauf, daß die Passage auf eine sinnbildliche Parodie des Verhaltens von Thom. Nash dem Sommernachtstraum gegenüber abzielt. Die Worte: „He has studied her *will*, and translated her *will*" enthalten eine Anspielung auf den Titel von Nashs Stück „Summer's last *Will*"; Shakespeare giebt zu verstehn, daß Thom. Nash das Ziel, die Tendenz seines Dichtungstraumes ebenso richtig und ebenso sauber in groben Materialismus (out of honesty into English) umgedeutet habe, wie hier Falstaff die unschuldigen Lebensäußerungen der Frau Ford umdeutet.

Später sagt Falstaff: „he has many *angels*"; und — ein recht komisches Zusammentreffen! — der lustige Nash singt in Summer's l. W.:

„Eliza, that most sacred dame,
Whom none but saints and *angels* ought to name".

(Vgl. Sh. d. Kpfr. III. 663).

2) Der Saz ist nicht leicht verständlich, wie schon die folgende Anmerkung Bendas zu unserer Stelle beweist: „Diese Worte verstand Johnson nicht; er will lesen: „the author" (nicht übel!) „is deep" Steevens und Malone erklären die Lesart: The anchor is deep richtig dahin: sein Plan ist gut angelegt". Dieser Erklärung hat sich Delius angeschloßen; sie befriedigt indeß nicht, und ist auch unrichtig. Gar keinen Aufschluß geben endlich die Uebersezungen. Tieck sagt: „Der Anker ist tief; soll dieser Humor gelten?' Benda: „Der Anker hat gut gefaßt; wird der Humor vor sich gehn?' und endlich Herm. Kurz: „Der Anker ist tief; wird dieser Humor ziehn?" Worte, die für mich ägyptische Finsterniß sind. Halliwell nimmt anchor in unserer Stelle als Anker im Sinne eines holländischen Branntweingefäßes und Gemäßes; und das ist in der That der richtige Sinn. Nym sagt: Das ist ein viel faßender, unerschöpflicher (deep) Anker Branntwein — nämlich Falstaffs Studium der Frau Ford. — Wird dieser Humor sterben (pass)? Nym meint, Falstaff wird sich immer von neuem an seinem schmuzigen Gedanken berauschen; es ist also nicht daran zu denken, daß er davon abläßt.

Digitized by Google

Fal. Now, the report goes she has all the rule of her husband's purse: — he hath a legion of angels.

Pist. As many devils entertain; and „To her, boy", say I.

Nym. The humour rises; it is good: humour me the angels [1]).

Fal. I have writ me here a letter to her: and here another to Page's wife, who even now gave me good eyes too, examined my parts with most judicious oeilliads [2]), sometimes the beam of her wiew gilded my foot, sometimes my portly belly [3]).

---

1) Die Stimmung hebt sich; sie ist gut; ermuntere mir die „Engel". Die lezten Worte knüpfen wider an Summer's l. W.: „whom none but saints and *angels* ought to name" (oben S. 76. N. 1) an, und geben damit zu verstehen, daß von Shakespeares eigner Stimmung die Rede ist, die durch die nashschen Teufel sowohl in ihrer Beweglichkeit gesteigert, wie auch in ihren Zielen erhöht wird. Nashs Teufel erwecken den Engelshumor des Sommertraums im Dichter wider; wie mich deucht, ein sicherer Beweis für die Richtigkeit meiner Bemerkung (oben S. 28) über den günstigen Einfluß des Kampfes auf Shakespeares melancholisches Temperament. Den Gegensaz dazu bildet Oberons „in silence *sad*", wie ich bereits Sh. d. Kpfr., IV. 723, gezeigt habe.

2) So die richtige Schreibart. Das Wort ist dem Französischen entlehnt (oeillade = Aufblick; Augenblick; verliebter Blick), und ist hier muthmaßlich sogar als reines Französisch gemeint, obwohl es auch im Lear (IV. 5, 25) vorkommt. Daß die alten Ausgaben: illiads, eliads, aliads schreiben ist lediglich Unwißenheit.

3) Der Brief, welchen Falstaff erwähnt, und welchen Frau Page II. 1. vorliest, lautet:

„Ask me no reason why I love you; for though Love use Reason for his physician, he admits him not for his counsellor. You are not young, no more am I; go to, then, there's sympathy: you are merry, so am I; ha, ha! then there's more sympathy: you love sack, and so do I; would you desire better sympathy? Let it suffice thee, Mistress Page, — at the least, if the love of a soldier, can suffice, — that I love thee. I will not say, pity me, — 'tis not a soldier-like phrase; but I say, love me. By me,

Thine own true knight,
By day or night,
Or any kind of light,
With all his might
For thee to fight, *John Falstaff*".

Digitized by Google

Der Schlußvers ist ganz sichtlich in wohlbedachter Absicht in demselben Versmaße des Doggerelreimes gehalten, wie die Totenklage des Pyramus und der Thisbe am Schluße der Rüpeltragikomödie des Sommernachtstraums, vor allem aber auch des herrlichen Gedichtes, das Bottom I. 2. declamirt:

The raging rocks,
And shivering shocks,
Shall brake thy locks etc.

Daher auch die bezeichnenden Worte, welche Frau Page ausruft, nachdem sie Falstaffs Brief gelesen: „What a Herod of Jewry is this!"

III. 3. findet sich noch folgende classische Stelle, wo Falstaff sein Kunstgenie in Unterweisung der Frau Ford über ihre körperlichen Vorzüge entwickelt:

Fal. Let the court of France show me such another. I see how thine eye would emulate the diamond: thou hast the right arched beauty of the brow that becomes the ship-tire, the tire-valiant, or any tire of Venetian admittance.

Mrs. Ford. A plain kerchief, Sir John: my brows become nothing else; nor that well neither.

Fal. By the Lord, thou art a tyrant to say so: thou wouldst make an absolute courtier; and the firm fixture of thy foot would give an excellent motion to thy gait in a semicircled farthingale. I see what thou wert, if Fortune thy foe were not, Nature thy friend. Come, thou canst not hide it.

Mrs. Ford. Believe me, there's no such thing in me.

Fal. What made me love thee? let that persuade thee there's something extraordinary in thee. Come, I cannot cog, and say thou art this and that, like a many of these lisping hawthorn-buds, that come like women in men's apparel, and smell like Bucklersbury in simple-time; I cannot; but I love thee; none but thee; and thou deservest it.

Bevor ich auf eine eigentliche Besprechung dieser Stelle eingehe, muß ich erst noch meine Lesart an 3 Stellen rechtfertigen.

1. In der 1. Rede Falstaffs stüzt sich die Lesart:

„thou hast the right arched beauty" bis „Venetian admittance", die ich in Uebereinstimmung mit Alex. Dyce und Nic. Delius adoptirt habe, auf die Folio von 1623. Die Quartos lesen dagegen:

„how . . . . the arched bent of thy brow would become the ship-tire, the tire-vallet, or anie Venetian attire".

„tire-vallet" ist überhaupt kein Wort, sondern offenbar aus tire-valiant corrumpirt; vielleicht weil man das Wort nicht recht verstehn konnte. Sezt man das richtige „tire-valiant" an Stelle des falschen „tire-vallet", so laßen die Quatos den Falstaff sagen: „Ich sehe im Geiste, wie dein Auge den Diamant eifersüchtig

Digitized by Google

machen würde, wie schön dem kunstvollen Bogen deiner Brauen der Schiff-Kopfpuz, der kühne" (d. h. frech herausfordernde) „Kopfpuz, kurz jeder venetianische Kopfpuz stehn würde". Nach der Folio dagegen sagt er: „Im Geiste sehe ich, wie der Glanz deines Auges den Diamantenschmuck der Königin und ihrer Hofdamen eifersüchtig machen würde; denn du besizest die echte Schönheit der Krümmung der Augenbrauen, zu welcher der segelförmige Kopfpuz" (ship-tire), „der durch seine unmäßige Größe und Bizarrerie herausfordernde Kopfpuz" (tire valiant), „oder irgend ein Kopfpuz nach venetianischer" (d. h. ausländisch coquetter, nicht wie Delius behauptet, anerkannter, herrschender) „Mode passt". Nach dieser Foliolesart ist der bombastisch gesuchte Gedanke der, daß der Kopfpuz mit Hilfe der Augenbrauen die Faßung bilden soll, in welche das Auge als Diamant gefaßt ist, um die übrigen Diamanten in ihrer Goldfaßung eifersüchtig zu machen; in den Quartos dagegen geht just dieser Gedanke, dessen Wichtigkeit ich sofort zeigen werde, vollkommen verloren, und kann somit kein Zweifel sein, welche von beiden Lesarten die richtige ist. Die Quartolesart dankt ihre Entstehung zweifellos einzig und allein der mangelhaften Auffaßung des Sinnes der genuinen Foliolesart. Denn dieser ist in der That bei nicht ganz sorgfältiger Aufmerksamkeit sofort verkannt. Es handelt sich nämlich nach der Folio um die Persiflirung derjenigen erotischen Poesie, welche — wie die nash-marlowesche Didotragödie — ihre Basis nicht in rein ästhetischer Stimmung sondern grade entgegengesezt in rein sinnlicher Stimmung des Dichters hat. Diese Poesie wird unfehlbar die einfach göttliche Schönheit der Natur überstolpern, um sich auf geil bizarren Aufpuz und Bombast zu stürzen, wie hier, wo die Schönheit des klaren Auges erst durch einen verhunzenden, coquetten Kopfpuz in das rechte Licht gesezt werden soll! Die schlagendste Kritik dieser Poesie liefert die dem unverdorbenen Sinne und einfach gesunden Verstande der Frau Ford entsproßende Erwiderung: „A plain kerchief" (ein einfaches Kopftuch), „Sir John: my brows become nothing else, *nor that well neither*".

Ich bemerke nur noch, daß — nach Delius — Steevens das mittelbar durch das falsche „tire-vallet" der Quartos unterstüzte „tire valiant" der Folio in ein „tire-volant" hat ändern wollen. Derartig willkürliche Emancipationen vom überlieferten Texte hat die Kritik längst als unzuläßig erkannt, obwohl z. B. selbst Alex. Dyce noch sich dann und wann ihrer schuldig macht. Abgesehen hiervon aber liefern die vorstehenden Auseinandersezungen den klaren Beweis, daß die Aenderung eine Textverderbung sein würde. Dieselbe hat auch keinen Anklang gefunden; Alex.

Digitized by Google

Schmidt erwähnt sie nicht einmal Sh.-Lex. s. v. tire-valiant. Bemerkenswerth ist übrigens, daß sowohl dieses Wort, richtiger wohl diese Bezeichnung wie das spöttische „ship-tire" eine eigene Bildung Shakespeares ist.

Gleich hier mag erwähnt sein, daß die folgende Versicherung Falstaffs, mit welcher er die einfache Gesinnung der Frau Ford Lügen strafen will, ebenfalls aufs genaueste in dem Stile der Bombastpoesie gehalten ist: „thou wouldst make an absolute courtier; and the firm fixture of thy foot would give an excellent motion to thy gait in a semicircled farthingale. I see what thou wert, if Fortune thy foe were not, Nature thy friend".

Wenn man freilich die Commentatoren und Uebersezer um Aufschluß über diese Stelle fragt, so muß man an meiner vorstehenden Behauptung zweifelhaft werden. So z. B. übersezt Tieck die entscheidenden Worte: „the firm fixture" bis „farthingale": „Der feste Accent" (!) „deines Fußes würde deinem Gange eine herrliche Bewegung geben in einem halbrunden Reifrocke", und Benda: „Der feste Tritt deines Fußes müßte deinem Gange in einen halbzirkeligen" (!) „Reifrocke einen herrlichen Takt geben"; eine Uebersezung, die sich auch Herm. Kurz angeeignet hat, nur daß er das messingische „halbzirkelig" in ein nicht viel besseres „halbkreisrund" umsezt. Ich vermag in diesen Uebersezungen überhaupt keinen Sinn zu finden, und auch Alex. Schmidts Erläuterungen der Stelle (Sh.-Lex. s. v. fixture und motion, Nr. 1), die übrigens betreffs des entscheidenden „fixture" ebenfalls vollkommen mit Benda übereinstimmen, helfen mir nicht von der Stelle. Mir scheint klar, daß Shakespeare fixture und motion einander euphuistisch gegenübergestellt hat, wie er denn überhaupt den Falstaff in der ganzen Passage in nashscher Manier euphuisiren läßt; fixture aber bedeutet hier nicht „Tritt" sondern „Stellung". Falstaff sagt: Du würdest eine vollendete (absolute) Hofdame abgeben; und die schulgerechte (firm) Stellung deines Fußes würde deinem Gange einen noblen (excellent) Ausdruck (motion — d. h. etwas coquett verführerisches) geben, wenn du auch noch einen halbkreisförmigen Reifrock dabei anhättest, (der es bewirken würde, daß man die niedlichen Füßchen vorn recht schön spielen sähe, während er hinten so herrlich wackelt). Also auch hier heißt es: nur erst die Natur heraus, um die Schönheitsdressur hinein zu bringen. Eben deshalb läßt Shakespeare auch den Falstaff fortfahren: „Ich erkenne, was aus dir werden würde, wenn nicht Fortuna deine Feindin wäre, da es die Natur doch so gut mit dir gemeint hat".

Die Worte: „Fortune thy foe" sollen nach Delius einen Anklang an ein Volkslied enthalten. Seine desfallsigen Angaben sind nicht genügend, um die Bedeutung dieses Anklanges mit

Digitized by Google

gehöriger Klarheit erkennen zu laßen. Ich vermuthe, daß der Dichter durch denselben unwillkürlich an das reine Naturgefühl erinnert ist, das sich in jenem Volksliede ausspricht; denn daß namentlich die leztere Stelle über den Kreis der bloßen Polemik gegen Nash hinausgreift und einen Zug der Unnatur satirisirt, der sich in den höheren Gesellschaftskreisen geltend macht, ist doch wohl unzweifelhaft.

2. Falstaff leitet die lezt besprochene Rede nach der Folio von 1623 ein mit den Worten: „Come thou art a *tyrant* to say so". Für tyrant hat dagegen die Quarto „traitor", und obwohl die Folio in allen Fällen, wo ihre abweichende Lesart an sich einen guten Sinn giebt, die unbedingte Autorität vor der Quarto zu beanspruchen hat, so sind doch selbst bedeutende Kritiker wie Alex. Dyce nicht der Folio sondern der Quarto gefolgt. Ich habe mich dagegen der ersteren angeschloßen und befinde mich dabei nicht bloß im Einklange mit Delius, sondern auch mit Alex. Schmidt (Sh.-Lex. s. v. tyrant, Nr. 2). Wenn man der Stelle genau ins Auge sieht, so wird man auch erkennen, daß „tyrant" die einzig mögliche Lesart ist Hätte das Wort freilich hier nur die abgeleitete Bedeutung von „Wütherich", „Wütherich gegen sich selbst", welche Delius und Schmidt darin finden, dann könnte man zweifelhaft sein; indeß das Wort steht in seiner ursprünglichen Bedeutung von „despotisch gesezlosem und hartherzigem Herrscher". Falstaff nennt Frau Ford in seiner theatralischen Bombastsprache einen „Tyrannen", weil sie nicht den Verschönerungsgesezen gehorchen will, die er ihr zu ihrem Heile vorschreibt. Die Satire ist greifbar; und sie wird noch viel deutlicher, wenn man einen Wink beachtet, den Schmidt bei Besprechung unserer Stelle a. a. O. giebt. Derselbe spricht nämlich die feine Vermuthung aus, Falstaffs „tyrant" knüpfe wortspielend an das frühere „ship-tire" u s.w. an. Das ist ganz sicher der Fall, und — den Gesezen der umgekehrten Welt entsprechend — nennt der bombastische Wurstberg grade denjenigen einen Tyrannen, der seinen Körper den einfachen Gesezen der Natur und nicht diesen künstlichen Verhunzungsgesezen unterwerfen will.

3. Am Schluße der in Rede stehenden Bemerkung Falstaffs lesen manche — sicher aber recht unkritische — Herausgeber, zu denen jedoch nicht gehören Collier, Dyce und Delius, nicht mit der Folio: „I see what thou wert, if Fortune thy foe were not, Nature thy friend; come, thou canst not hide it", sondern verändern nach einer Emendation Popes das „Nature thy friend" in ein — schon grammatisch durchaus falsches: „Nature *is* thy friend." Wie ich bereits bemerkt habe, enthalten die Worte: „Fortune thy foe" einen Anklang an ein Volkslied, und damit hängt Shakespeares Sazconsruction zusammen, deren eigentliche

Digitized by Google

Pointe sofort klar wird, wenn wir interpungiren: „I see what thou wert, if Fortune thy foe, were not Nature thy friend. Come, thou canst not hide it.“ Bei dieser Interpunktion nämlich geben die Worte den Sinn: „Ich durchschaue, was aus dir werden würde, sobald das Glück dir unhold ist, wenn du nicht die Natur zu deiner Freundin hättest. Dreh dich wie du willst (come), du kannst sie — nämlich deine Natur — nicht verleugnen“. Das erwähnte Volkslied ist eine jener landläufigen populären Klagen über Fortunas Ungerechtigkeit und Ungunst; Shakespeares Worte dagegen verweisen bei der lezteren Interpunktion den vom Schicksal Geplagten auf die Freundschaft der Natur als seiner Helferin; sie bezeichnen also die Natur überhaupt als die unerschütterliche Grundlage unseres moralischen Daseins, während die euphuisirende, d. h. die Natur verleugnende Poesie Falstaffs höchst charakteristischer Weise den umgekehrten Sinn in die Worte legt, also alles vom Glückszufall — wie akademische Bildung, Leben am Hofe u s.w. u.s.w. — abhängig macht. Die Möglichkeit dieser compressen Zusammendrängung von Sinn und Widersinn in dem einen Saze geht sofort unrettbar verloren, sobald man Popes „is“ oder ein correcteres „being“ an seiner Statt adoptirt; da aber jene Gegensäzlichkeit unstreitig durchaus von wesenhafter Erheblichkeit ist, so liegt eben hierin der schärfste Beweis, daß nicht bloß Popes Emendation eine Textverschlechterung, sondern überhaupt jede ähnliche Einschiebung an ihrer Stelle eine vollständige Vernichtung des echten shakespeareschen Textes ist. Ein Beispiel, beiläufig bemerkt, das recht eclatant zeigt, wie wenig die bloße Sprachwißenschaft der Textkritik bei Shakespeare und ähnlichen Dichtern gewachsen ist.

Ich laße nun noch einige besondere Bemerkungen zu der herausgegebenen Passage von III. 3. folgen, die sich nicht auf einen gemeinsamen Gesichtspunkt reduciren laßen, und daher zusammenhangslos vorgetragen werden müßen.

Erstens: Ich habe schon oben gesagt, daß der Ausdruck „oeilliads“ in Falstaffs Munde wahrscheinlich als echtes Französisch aufgefaßt werden muß. Es veranlaßt mich dazu, was Falstaff unmittelbar vor seinem Abgange in dieser Scene (I. 3.) von „french thrift“ sagt; ein Ausdruck, der später zu erklären sein wird. Im genauesten Einklange und Zusammenhange damit steht es aber, wenn der dicke Hans in der 1. Rede der aus III. 3. herausgehobene Passage zur Frau Ford sagt: „Let *the court of France* show me such another“.

Zweitens: In seiner lezten Rede in der ausgehobenen Passage aus III. 3. sagt Falstaff u. a.: „Come, I cannot cog, and say thou art this and that, like a many of these lisping haw-

Digitized by Google

thorn-buds, that come like women in men's apparel, and smell ike Bucklersbury in simple-time." Dies ist eine von denjenigen Stellen, welche Nahs Diction aufs genaueste copiren; ja, ich halte es sogar für nicht unwahrscheinlich, daß ihr eine bestimmte Reminiscenz aus Nash zu Grunde liegt, wie denn auch das „I cannot cog", in einer der herausgehobenen Passage fast unmittelbar voraufgehenden Rede Falstaffs vollständiger: „I cannot cog, I cannot prate", ganz entschieden an eine bestimmte Stelle von Greenes Jacob IV anklingt (vergl. meinen Sh. d. Kpfr. III. 699).

Die Satire der Stelle liegt darin, daß Falstaff diese bramarbasirende Versicherung abgiebt, nachdem er unmittelbar vorher sein lobhudlerisches Bombastconfect der Frau Ford ausgekramt hat. Betrachten wir uns also die Stelle etwas genauer. Bucklersbury war damals die Straße in London, wo vorzugsweise Apotheker und Kräuterhändler wohnten; dazu passt auch genau das „simple-time", ein von Shakespeare selbst behufs Persiflirung der nashschen Ausdrucksweise gebildetes Compositum, das nur an dieser Stelle vorkommt. „simple" bedeutet nämlich u. a — und so hier — auch „officinelle Pflanze", vgl. Alex. Schmidt, Sh.-Lex. s. v. simple. „simple-time", ein Ausdruck, den Schmidt auffallender Weise a. a. O. völlig unerklärt läßt, den aber Nic. Delius ms. Es. sehr unglücklich als „die Zeit, wo die Medicinalkräuter gesammelt und getrocknet werden", erklärt; simple-time, kann keine andere Zeit bezeichnen, als diejenige, wo in Folge von Epidemien ganz besonders viele pharmaceutische Arzneimittel hergestellt und gebraucht werden. Falstaff sagt also, er verstehe nicht den eleganten Phraseur zu spielen, wie viele von diesen lispelnden Hagedornknospen, die einherschreiten wie Weiber in Mannskleidern und duften wie „Bucklersbury" zur Zeit einer Epidemie. Es verdient Beachtung, daß diese Stelle ganz entschiedene Anspielungen an den Sommernachtstraum enthält. Zunächst weisen dorthin die „Hagedornknospen", welche an Thisbe-Flötes „red rose on triumphant brier" erinnern. Dann aber scheint mir der eigenthümliche Ausdruck „simple-time" mit größter Sorgfalt auf den Sommernachtstraum berechnet zu sein, in welchem ja das Blümlein „Lieb im Müßigang" eine so bedeutende Rolle als Heilkraut spielt. Giebt man dem Ausdrucke aber wirklich diese Beziehung, so sagt Falstaff verblümt, er könne nicht so süß lispelnd phrasiren wie Demetrius und Lysander, die er höchst bezeichnend „Hagedornknospen" nennt, und von denen er den beachtenswerthen Ausspruch that, sie dufteten wie „Bucklersbury". In diesem Vergleiche liegt sicherlich auch insofern noch eine besondere Pointe, als er das Wort „buck", das ja in unserem Lustspiele eine so bedeutungsvolle Rolle spielt, in ganz

Digitized by Google

Pist. Then did the sun on dunghill shine.
Nym. I thank thee for that humour [1]).
Fal. O, she did so course o'er my exteriors with such a greedy intention, that the appetite of her eye did seem to scorch me up like a burning-glass! Here's another letter to her: she bears the purse too; she is a region in Guiana [2]),

---

eigenthümlichem Zusammenhange anbringt; ich möchte indeß stärker betonen, daß Shakespeare hier nachträglich selbst die von mir aufgedeckte satirische Tendenz des Sommernachtstraums constatirt, sofern ich — was ich nicht glaube — dem Ausdrucke „simple-time" keine falsche Beziehung zu jenem Stücke gegeben habe.

Beiläufig bemerkt, erklärt die hier besprochene Bedeutung des substant. „simple" auch, weshalb Shakspeare I. 1 in der komisch satirischen Verhörscene den Slender an Ohm Schallow die abrupte Frage richten läßt: „Where's Simple, my man, can you tell cousin?" Es wird dadurch angedeutet, daß die Scene eine „derision med'cinable" ist. Aehnliche Wendungen laßen sich namentlich auch in Troilus und Cressida des bestimmtesten nachweisen.

Drittens: III. 3 tritt Falstaff auf mit den Worten:

Have I caught my heavenly jewel?

Es ist bekannt, und Delius hebt es in seinem Commentar hervor, daß diese Worte den Anfang eines Liedes aus Philipp Sidneys Astrophel and Stella, dieser rein platonisch ästhetischen Dichtung bilden. Wie ich S. 13 f. gezeigt habe, legt Thom. Nash dem kranken Sommer in seiner Jeremiade die Worte in den Mund:

„divinest Sidney sung:
„ „O, he is marr'd that is for others made." "

Ich habe bei Besprechung der Stelle schon gesagt, daß diese Worte nicht sowohl die Begeisterung für Sidney, wie die Malice gegen Shakespeare eingegeben hat. Offenbar ist lezterer derselben Meinung gewesen, und legt deshalb dem „scholar" ein anderes Citat aus Sidney in den Mund, aus dem die Zuhörer Antonios Lehre im Kaufmann von Venedig schöpfen konnten: „Du siehst, der Teufel kann sich auf die Schrift berufen". Abgesehn davon, dient aber auch dies Citat, — im Einklange mit der ganzen Passage, der es entlehnt ist — dazu, Nashs Stil zu persifliren.

1) Hier einfach „Wiz".

2) Die Stelle wird in der lezten Abhandlung dieses Werkes betreffend die Chronologie der Lust. Weiber besprochen werden.

Digitized by Google

all gold and bounty. I will be cheater to them both, and they shall be exchequers to me; they shall be my East and West Indies, and I will trade to them both. Go, bear thou this letter to Mistress Page; and thou this to Mistress Ford: we will thrive, lads, we will thrive [1]).

Pist. Shall I Sir Pandarus of Troy become,
And by my side wear steel? then, Lucifer take all!

Nym. I will run no base humour: [2]) here, take the humour-letter [3]): I will keep the haviour of reputation.

Fal. [*to Robin*]. Hold, sirrah, bear you these letters tightly;
Sail like my pinnace to the [4]) golden shores. *Exit Robin.*
Rogues, hence, avaunt! vanish like hailstones, go;
Trudge, plod away o' th' hoof [5]); seek shelter, pack!
Falstaff will learn the humour of the [6]) age,
French thrift [7]) you rogues; myself and skirted page. *Exit.*

---

1) Ich verweise auf die S. 73, N. 1 mitgetheilte Stelle aus Nashs Brief an die Herrn Studenten in der 1589er Auflage von Greenes Menaphon.

2) Nym will nicht die Laufbahn „niederer Lust" durchmachen.

3) Den Brief, der für Falstaff eben die Carrière des „base humour" eröffnen soll.

4) Dyce corrigirt das „these" der alten Ausgaben, das sonst allgemein recipirt ist in „the". Mir scheint mit Recht, weil die beiden Frauen schon vorher als Falstaffs Ost- und Westindien bezeichnet sind. Daß der Vers dadurch wohlklingender wird, ist nur Nebensache.

5) plod away on the hoof = stampft auf eurem Hufe von dannen; das heißt: werdet „tired jades of the press"! Daran ist hier ganz sicher gedacht.

6) Die Richtigkeit dieser Lesart werde ich in der folgenden Note zeigen.

7) Die Commentatoren und Uebersezer laßen bei dieser äußerst schwierigen Stelle wider vollkommen im Stich. Delius. Collier u.s.w. schweigen über das „French thrift" gänzlich, und Schmidt (Sh.-Lex. s. v. thrift, Nr. 2) bemerkt nur, daß das Wort hier „Gewinn", „Erwerb" bedeudet, ohne sich auf eine Erklärung einzulaßen, weshalb Shakespeare just den Erwerb, den Falstaff ins Auge gefaßt hat, einen „französischen" nennt. Nach Tieck sollen die beiden lezten Verse sagen:

Digitized by Google

„Falstaff lernt jezt französische Manier
Nach neuster Art: ich und mein Page hier."

Beiläufig bemerkt, liegt dieser Uebersezung offenbar die sofort zu besprechende Lesart „this" age, statt „the" age zu Grunde; aber auch so vermag ich Shakespeares Worte darin nicht wider zu erkennen. Benda sagt:

„Falstaff lernt die Laune
Der heutgen Zeit, französisches Gedeihn,
Ihr Schelm; ich und der schmucke Page mein"

Sagte Benda nicht ausdrücklich, daß er sich auf die von mir im Texte adoptirte Lesart stüzt, die er übrigens fälschlich als Quartolesart bezeichnet, so würde ich annehmen, auch er lese „this" age. Die Uebersezung ist aber auch sonst ms. Es. gründlich verfehlt. Endlich Herm. Kurz übersezt:

„Falstaff will den Humor der Mode lernen,
Französische Kunst, ihr Schurken, zu gedeihn,
Ich und der paspolirte Page mein."

Der „paspolirte Page"! Auch das ist nichts.

Je schärfer ich überlege, welche Streiche Falstaff durch seine Briefe einleitet, und daß er selbst sich in Folge dessen mit dem schmeichelhaften Titel „bribed buck" belegt, desto wahrscheinlicher wird mir, daß Shakespeare mit seinem „Erwerbe auf französische Manier" (French thrift) auf ein Gewerbe anspielt, über welches unser deutscher Simplicissimus im Anfange des IV. Buches, namentlich cap. 4 ff., vollkommenen Aufschluß giebt. Simplicissimus, ein sehr schöner, langer Jüngling voll „Muth und Kraft" kommt dort auf seinen Vagabondagen u. a. auch nach Frankreich, und zwar in die Hauptstad Paris selbst. Dort bemächtigt sich seiner ein „Doctor" Canard, der eine frappante Aehnlichkeit mit unserem Doctor Cajus hat, und es dauert nicht so lange, so hat Monsieur Canard den Simplicissimus in die Rolle des „bribed buck" verwickelt, weit schöner, wie sie der falstaffsche Wurstberg zu spielen versteht. Grimmelshausen erzählt davon eine überaus anziehende Geschichte, die ich indeß hier nicht widerholen kann. Mit dieser Auffaßung steht auch aufs genauste das „skirted" page im Einklange, sofern man dem skirted nur die oben (S. 46, n. 2) besprochene Bedeutung von „skirts" in der Phrase: to sit upon one's skirts zu Grunde legt. Page Robin wird damit als Falstaffs Prügeljunge bezeichnet, der für ihn die Ohrfeigen in Empfang nehmen muß, wenn die Ehemänner ihn als postillon d'amour im Hause erwischen; eine Rechnung, die glücklicher Weise ohne den Wirth gemacht ist.

Der dunkle Ausdruck „humour of the age" erklärt sich aus der Tragedia des Herzogs von Braunschweig. Der Ehemann der

Digitized by Google

Der Rest der Scene bietet für meine Untersuchung kein besonderes Interesse. Wir wollen daher sowohl über ihn hinwegsezen wie auch über die lezte Scene des I. Akts, den ganzen II. und III. Akt, und unsere Füße erst wider am Anfange der lezten, d. h. 5. Scene des III. Akts nieder sezen, wo Falstaff über den Unfall, der ihm bei seiner ersten Visite bei den beiden lustigen Weibern zugestoßen ist, folgende ans Melancholische streifende Betrachtungen anstellt:

Ehebrecherin ist ein in Folge hohen Alters impotent gewordener Mann; das ist der „humour of the age", und Fallstaff meint, er wolle Eheweiber in gleicher Lage wie jene Ehebrecherin auskundschaften (learn), um mit ihnen das Franzosengewerbe zu treiben. Damit ist auch die von mir — im Einklange mit Collier, Dyce, Delius, ja wohl überhaupt mit der herrschenden Meinung — adoptirte Lesart vollständig gerechtfertigt. Namentlich kann nicht die Rede davon sein, mit den Quartos „this" age, oder mit der Folio von 1623 the „honour" of the age zu lesen.

Ob und inwieweit dieser Rede Falstaffs wirklich historische Thatsachen zu Grunde liegen, ist eine interesselose Frage. Der von mir bereits aufgedeckte Umstand, daß Shakespeare in dieser Scene dem Anstürmen Falstaffs auf Frau Ford und Frau Page eine symbolische Beziehung zu Nashs Anstürmen auf seine Titania giebt, verdient indeß auch hier wider die größte Beachtung. Wie sehr bei diesem Ansturme der Geldbeutel in Frage war, brauche ich hier nicht zu widerholen; ausdrücklich dagegen möchte ich auf Folgendes aufmerksam machen. Shakespeare befand sich als Dichter durchaus damals nicht im „humour of the age"; Falstaffs Worte: „Falstaff will learn the humour of the age" ist somit eine Persiflage von Nashs Ansturm auf den Sommernachtstraum wie sie nicht wiziger sein kann. Dazu kommt noch, daß die Worte ein eigenthümlicher sarkastischer Doppelsinn beherrscht, wie es sehr häufig bei Shakespeare in ähnlichen Situationen gefunden wird. Sie sagen nämlich das endliche Schicksal des Thom. Nash, auf welches die Lustigen Weiber lossteuern, mit unbewußter Prophetie voraus, und stimmen insofern aufs genaueste mit dem „discard" und „cashier" des Wirthes, dem „I am almost out at heels" des Falstaff selbst, welche der nämliche unbewußte prophetische Doppelsinn auszeichnet, überein. Dem Falstaff-Nash hat Shakespeare in der That den poetischen Altershumor durch unser Stück beigebracht, und unmittelbar nachdem Falstaff die in Rede stehenden ominösen Worte gesprochen, beginnt eben das Spiel, das ihn definitiv auf das Altentheil einschränkt.

Digitized by Google

„Have I lived to be carried in a basket, like a barrow of butcher's offal [1]), and to be thrown in the Thames [2])? Well, if I be served such another trick, I'll have my brains ta'en out, and buttered, and give them to a dog for a new-year's gift. The rogues slighted [3]) me into the river with as little remorse as they would have drowned a bitch's blind puppies [4]), fifteen i' the litter: and you may know by my size that I have a kind of alacrity in sinking; if the bottom were as deep as hell, I should down. I had been drowned, but that the shore was shelvy and shallow, — a death that I abhor; for the water swells a man; and what a thing should I have been when I had been swelled! I should have been a mountain of mummy".

Dieser Monolog enthält einige Anspielungen auf Summer's last Will, die ich nothwendig kurz beleuchten muß, bevor ich weiter gehe.

---

1) Nach Alex. Schmidt, Sh.-Lex. s. v., hat Shakespeare das Wort „barrow" nur an dieser Stelle gebraucht, und er deutet es als „Bahre" oder „Schubkarren". Damit stimmen die Uebersezer überein, von denen Tieck sagt: „wie eine Tracht Kaldaunen vom Mezger", Benda: „wie einen Schubkarren voll Fleischerunrath", und Herm. Kurz: „wie eine Tracht Fleischabfall." barrow bedeutet indeß bekanntlich dasselbe wie „tomb", Grabhügel, insbesondere „Hühnengrab"; und das scheint mir hier seine Bedeutung zu sein. Falstaff stellt sich — nicht mit Unrecht — vor, daß er von den Dienern der Frau Ford in dem Wäschkorbe förmlich zu Grabe getragen sei, und er vergleicht sich dabei in seiner cynischen Selbstironie mit einem Hühnengrabe (barrow), dessen Inhalt nichts als „Koth" und Knochen sind, welche der Fleischer als werthlos fortgeworfen hat. Mit dieser Vorstellung hängt offenbar auch die Betrachtung zusammen, mit welcher Falstaff seinen Monolog abschließt: „I should have been a mountain of a mummy." Daß Shakespeare bei dieser Vorstellung an das Tölpelgrab des Sommernachtstraums (Sh. d. Kpfr. III. 616) gedacht, bedarf kaum der Erinnerung.

2) Vgl. Sh. d. Kpfr. III 647 f.

3) So die heute allgemein adoptirte, wie ich aus einer Anmerkung des Delius schließe, schon von der Folio von 1623 gebrachte Lesart. Die Quartos dagegen haben „slided". Lezteres ist völlig unmöglich. Alex. Schmidt, Sh.-Lex. s. v., erklärt to slight vollkommen richtig durch: „als nichtig, werthlos, wegwerfen."

4) Die alten Ausgaben lesen: „a blind bitch's puppies"; die

Digitized by Google

Um seinen großen Gegner in der Gestalt des Hofnarren Will Summer mit dem Mondmanne in der Rüpeltragikomödie des Sommernachtstraums zu identificiren, legt Nash dem Hofnarren die Worte in den Mund [1]) „I have had a dog myself that would dream and talk in his sleep, turn round like Ned fool [2]), and sleep all night in a porridge-pot [3]). Mark but the skirmish between Sixpence and the fox“ [4]). Hieran anknüpfend, läßt Shakespeare den Falstaff sagen:

„if I be served such another trick, I'll have my brains ta'en out and buttered, and give them to a dog for a new-year's gift.“

Die Worte sind offenbar ein stark sarkastisches Avis des Dichters an seinen Gegner Thomas Nash, welches demselben unverholen ankündigt, daß Shakespeare bei dem nächsten Male, wo Falstaff unter der Maske der Hexe von Brentford durchgeprügelt wird, die ganze Verkommenheit von Nashs Capacität (brains!) offenbaren, in einer satirischen Darstellung analog der Rüpeltragikomödie dem vernichtenden Spotte anheim geben werde; und das Avis bezeichnet diese Satire als die Erst-

---

hier adoptirte Emendation rührt — nach Delius — von Theobald her. Delius selbst folgt allerdings der alten Lesart, weil dieselbe eine „nachlässige oder komische“ Umstellung der Worte darstellt. Da ich indeß außer Stande bin, die Richtigkeit dieses Arguments einzusehen, so bin ich — in Uebereinstimmung mit Alex. Dyce — der Emmendation beigetreten, obwohl ich nicht verkenne, daß es sehr auffallend ist, daß die Folio die Quartolesart bestätigt, da ms. Es. nicht entfernt an eine Benuzung der Quarto bei dem Foliodrucke zu denken ist.

1) Vergl. Sh. d. Kpfr. III. 681, n. 2.

2) Und pflegte sich in eine runde Mondscheibe zu verwandeln (turn round), so daß er den Mondmann nach Art des (Hofnarren?) Eduard, d. h. nach Art des Mondmannes der Rüpeltragikomödie, spielte.

3) Die Vorstellung ist höchst verworren. Der Brodschreier Nash meint, des Hofnarren Hund, d. h. Shakespeares Satire, habe sich als Lustigmacher der Königin in die Mondscheibe verwandelt, und sich so dem Nash u. Gen. in ihren Speisenapf gelegt.

4) Was die Anspielung besagt, habe ich a. a. O. gezeigt Nash will dieses „Scharmützel“ als einen der Träume des Mondhundes bezeichnen.

Digitized by Google

lingsgabe, welche die mit dem Sommernachtstraum angebrochene neue Aera (new year) dem Thom. Nash darreicht. Die Verkommenheit seines Geistes und Ehrgefühls bezeichnet Falstaff an dieser Stelle als „Verbuttertheit", an einer späteren als „Vertalgtheit." Der Ausdruck „new year's gift", wofür wir Weihnachtsgeschenk sagen würden, scheint mir aber ganz entschieden durch Nashs sinnbildliche Darstellung veranlaßt zu sein, wonach auf den Sommernachtstraum jener entsezliche „Nachwinter" folgen würde, den Shakespeare auch durch Falstaffs „Frostbeutlen" verspottet, wie ich S. 72, N. 1, gezeigt habe. Dieser Ankündigung leistet Shakespeare auch z. Thl. unmittelbare Folge durch die Worte Falstaffs:

„you may know by my size that I have a kind of alacrity in sinking; if the bottom were as deep as hell, I should down. I had been drowned, but that the shore was shelvy und shallow."

Man stelle sich bei diesen Worten auf des Dichters polemischen Standpunkt, und man wird es sofort empfinden, welcher Herculesschlag in den Worten: „I have akind of alacrity in sinking" liegt; ein Schlag dessen Wucht noch erheblich verstärkt wird durch das folgende „if the bottom were as deep as *hell, I should down.*"

Machen wir abermals einen Sprung bis gegen das Ende des 5. Auftritts im IV. Akte, wo wir Falstaff widerum im Selbstgespräche antreffen. Er sagt dort:

„I would all the world might be cozened; for I have been cozened and beaten too. If it should come to the ear of the court [1]) how I have been transformed, and how my transformation hath been washed and cudgelled, they would melt me out of my fat drop by drop, and liquor

1) Wie diese Bemerkung dramatisch zu erklären, scheint auf den ersten Blick sehr einfach, weil Falstaff ein guter „Freund" des Prinzen Heinz ist. Bei näherem Betracht ist indeß auch dies ein Irrthum; denn Prinz Heinz hat sich wohl gehütet, den dicken Hans zum „Hofmanne" zu machen; beide kennen sich nur als Zechbrüder von „Eastcheap". Hier liegt also ganz entschieden ein außerdramatisches, rein satirisches Motiv zu Grunde. Und dies ist kein anderes als der Umstand, daß Thom. Nash, um dem Dichter des Sommernachtstraums ein Paroli

Digitized by Google

fishermen's boots with me:[1]) I warrant they would whip me with their fine wits till I were as crest-fallen as a dried pear[2]). I never prospered since I forswore myself at primero. Well, if my wind were but long enough to say my prayers[3]), I would repent."

---

zu biegen, sein Entgegnungsstück Summer's last Will so eingerichtet hat, daß es scheint, als wäre dasselbe in Croydon vor der Königin Elisabeth aufgeführt. Im genausten Zusammenhange mit dieser Persiflage aber steht, daß Falstaff der Frau Ford gegenüber so mächtig viel „Höfischkeit" entwickelt und namentlich mit so großer Kenntniß des „französischen" Hofes renommirt.

1) Hier hat offenbar dem Dichter die folgende Stelle aus der von mir Sh. d. Kpfr. III. 648 besprochenen Standrede vorgeschwebt, welche der welke Sommer dem Shakespeare-Apollo hält:

„Where was thy care to rid contagious filth,
When some men wet-shoed with his waters droop'd?"

2) Die Commentatoren schweigen hier wider gänzlich; selbst Alex. Schmidt, Sh.-Lex. s. v. crestfallen, giebt nur eine Erklärung dieses Beiworts, nicht aber des ganzen Bildes. Was die Uebersezer bieten, gewährt auch keinen Aufschluß. Tieck sagt: „sie geißelten mich mit ihrem stachlichten Wize, bis ich eingeschrumpft wäre wie eine Backbirne"; und Benda und Herm. Kurz gebrauchen nur andere Worte, um dasselbe zu sagen. Offenbar kann indeß Skakespeare diese vorstellungslosen Worte nicht gesagt haben; er hat „crestfallen", ein Adjektiv, das er auch sonst noch zwei Mal gebraucht, hier in seiner stricten etymologischen Bedeutung von „aus der Krone herabgefallen" genommen, und läßt den Falstaff sagen: „Ich wette, sie würden mich mit ihren geistreichen Einfällen so lange gehänselt haben, bis daß ich aus dem Gipfel meiner Höfischkeit herabgefallen wäre wie eine vertrocknete (nicht gedörrte) Birne vom Baume fällt." Shakespeare hat dabei evident die S. 57 besprochenen Worte Nyms vor Augen gehabt: „I will say marry trap with you, if you run the nuthook's humour on me."

3) Das „to say my prayers" fehlt in der Folio von 1623, wird aber durch die Quarto von 1602 bezeugt. Es ist vollkommen unentbehrlich, und mit Recht heut z. T. allgemein von den Herausgebern adoptirt, seitdem es — wie Delius versichert — Pope in den Text restituirt hat.

Die Stelle macht nur in sofern Schwierigkeit, als die Bedeutung des subst. „wind" nicht ganz sicher anzugeben ist. Delius erklärt das Wort gar nicht; Alex. Schmidt, Sh.-Lex. s. v., Nr. 2, nimmt es für „Athem" und die Uebersezer stimmen dem

Digitized by Google

Der Kernpunkt der vorstehenden Rede sind die Schlußworte:

„I never prospered since I forswore myself at primero. Well, if my wind were but long enough to say my prayers, I would repent.“

Einen dramatischen Anhalt hat der Dichter für dieselben nicht gegeben; offenbar aber dürfen sie durchaus nicht als gewöhnliche Galgenhumoräußerung des dicken Ritters aufgefaßt werden, denn derselbe spricht hier in wirklicher Zerknirschung, etwa wie König Claudius im Hamlet (III. 3) in dem Monologe: „O meine That ist faul“ u.s.w. Wie dieser hat er — in Folge der erlittenen Züchtigungen — eine nieder drückend lebhafte Empfindung seiner Unwürdigkeit und Schande, von welcher er sich gern befreien möchte; und in diesem Gefühle ohnmächtiger Zerknirschung gesteht er sich, daß es reißend mit ihm bergab gehe, seitdem er beim „Primero“, einem heute unbekannten Hazardspiel mit Karten, falsch geschworen habe. Offenbar haben wir also auch hier wider das Motiv des Dichters in außerdramatischen historischen Thatsachen zu suchen; offenbar stehn sich auch hier wider die beiden persönlichen Gegner gegenüber, und Shakespeare sieht dem Thom. Nash mit vernichtendem Blicke ins Auge. Wir haben schon widerholt gesehn, daß Shakespeare in den Lustigen Weibern das Bild des Spieles in verschiedenen concreten Gestaltungen benuzt als ein Sinnbild rivalisirender literarischer Thätigkeit, und wir werden bald sehen, daß die Anregung dazu von Nash ausgegangen ist. In gleichem Sinne ist auch unser Primero aufzufaßen, so daß also Falstaff sich einen Meineid beichtet, den er in Folge seiner künstlerischen Rivalität abge-

---

zu; es kann ja auch kein Zweifel sein, daß das Wort diesen Sinn mit hat, und daß darin also eine Verspottung von Falstaffs feistem Leibe liegt. Wie sich der Leser indeß aus Schmidts Lexicon überzeugen kann, kommt das Wort sehr häufig bei Shakespeare in dem bildlichen Sinne von „Schnelligkeit“ (Gedankenschnelligkeit), vor; und dieser bildliche Sinn ist es, auf den auch hier alles ankommt. Falstaff spricht die sehr ernsten Worte aus: „Reichte der rein geistige Aufschwung meines Gemüths nur so weit, daß ich mich zum Gebet aufraffen könnte, so würde ich wohl bereuen“.

Digitized by Google

legt habe. Nach allem, was wir wißen, können wir aber diese Beichte einzig und allein auf den gräßlichen Schwur beziehen, mit dem Nash in dem Briefe an seinen Verleger, welcher der 2. Auflage des Pierce Pennyless vorgedruckt ist, seine Thäterschaft an der Groatsworthinvective abschwört (vgl. Sh. d. Kpfr. III. 679, N. 1)[1]). Seit dieser

---

1) Der erste Shakespeareforscher, welcher Zweifel an der Authenticität der Groatsworth-Invective geäußert hat, scheint Collier gewesen zu sein. Derselbe äußert sich in einer Note zu S. CXXXI der Shakespearebiographie (1844), welche er dem I. Bande seiner Shakespeareausgabe voraufgeschickt hat, über die Sache folgendermaßen: „We" (Collier) „have some doubts of the authenticity of the Groatsworth of Wit, as a work by Greene. Chettle was a needly dramatist, and *possibly* wrote it in ordre to aveil himself of the high popularity of Greene, then just dead. Falling into some discredit, in consequence of the publication of it, Chettle reasserted that it was by Greene; but he admitted that the manuscript from which it was printed was in his own hand-writing. This circumstance he explained by stating that Greenes copy was so illegible that he was obliged to transcribe it. „„It was ill written"", says Chettle, „„as Greene's hand was none of the best""; and therefore he re-wrote it". Das ist allerdings eine nicht eben scharfe Begründung der Zweifelhaftigkeit der Authenticität von Greenes Groatsworth, die überhaupt nicht auf das ganze Pamphlet ausgedehnt, sondern ms. Es. auf die Invective eingeschränkt werden muß. Bei alle dem aber scheint mir die von Collier urgirte, von Chettle keineswegs hinlänglich aufgeklärte Thatsache, daß just er das Censur- und Druck-Manuscript vom Groatsworth geliefert, einiger Beachtung werth; und Alex. Dyce hat sich die Sache doch wohl etwas zu leicht gemacht, wenn er — 3 bis 4 Mal, wenn nicht öfter, widerholend — mit seiner gewöhnlichen Trockenheit (z. B. Greene und Peele-Ausgabe, 1874, S. 58) dem entgegensezt: „I cannot think these doubts well-founded. The address to the play-wrights has an earnestness which is scarcely consistent with forgery; and Chettle, though an indigent, appears to have been a respectable man. Besides, the Groatsworth of Wit, from beginning to end, closely resembles in the style the other prose-works of Greene". Von lezterem Argument können wir absehn. Thatsache aber ist, daß die Authenticität der Invective, deren Tonart durchaus nicht die eines reuig sterbenden Sünders, sondern eines verbißenen Feindes ist, sofort nach ihrer Publication von den

Digitized by Google

Zeit mag es allerdings sehr rapide mit ihm bergab gegangen sein. Und Shakespeare hat die dramatische Situation, mit welcher wir uns augenblicklich beschäftigen, meisterhaft benuzt, um diesen moralischen Vorsprung über Lügen-Nash noch weiter auszubeuten; er läßt nämlich den Falstaff das cynische Geständniß ablegen, daß seine Haltung die eines alten Weibes, das heißt einer alten Klatsche, gewesen sei. Nach Beendigung des eben herausgehobenen Monologs, tritt Frau Quickly bei Falstaff ein, und dieser Dame theilt der demuthsvolle Ritter u. a. Folgendes mit:

„What tellest thou me of black and blue? I was beaten myself into all the colours of the rainbow; and I was like to be apprehended for the witch of Brentford: but that my admirable dexterity of wit, my counterfeiting the action of an old woman, delivered me, the knave constable had set me i' the stocks, i' the common stocks, for a witch".

Diese „common stocks" statten, beiläufig bemerkt, dem Thom. Nash den Dank dafür ab, daß er durch den Mund Will Summers von Shakespeare zu behaupten gewagt hatte: „He, like a fop and an ass, must be making himself a public laughing-stock". (Vgl. S. 11.)

Ich höre indeß den Leser fragen: wie in aller Welt kommt denn Shakespeare dazu in dem obigen Monologe Nashs Pseudohofdichterthum mit jenem Meineide zusammen zu werfen? Ganz einfach, antworte ich. Die Fiction, daß Nashs Summer's last Will in Croydon vor der Königin Elisabeth aufgeführt sei, gehört ebenfalls zu den geschäftsmäßigen Lügen dieses Literaten. Der Monolog Falstaffs bildet also, als Satire betrachtet, so zu sagen einen steigenden Lügenklimax, und hält dem Nash seine groben Unwahrheiten vor, deren er sich in seiner Streitsucht schuldig gemacht.

Machen wir widerum einen Sprung; dies Mal aber nur einen kleinen bis in die 1. Scene des V. Akts. Wir finden dort Herrn Ford als Brook verkleidet bei Falstaff, und

---

besten Autoritäten, von Shakespeare und Marlowe angezweifelt ist; und diese Thatsache wiegt so schwer, daß sich, trotz Dyce, in jüngster Zeit die Zahl der Zweifler gemehrt hat.

Digitized by Google

lezterer giebt dem ersteren auf seine Frage, ob er gestern die Frau Ford besucht, folgende Antwort:

„I went to her, Master Brook, as you see, like a poor old man: but I came from her, Master Brook, like a poor old woman. That same knave Ford, her husband, hath the finest mad devil of jealousy in him, Master Brook, that ever governed frenzy[1]). I will tell you: — he beat me grievously, in the shape of a woman; for in the shape of man, Master Brook, I fear not Goliath with a weaver's beam; because I know also life is a shuttle. I am in haste; go along with me: I'll tell you all, Master Brook. Since I plucked geese, played truant, and whipped top, I knew not what 'twas to be beaten till lately. Follow me: I'll tell you strange things of this knave Ford; on whom to-night I will be revenged, and I will deliver his wife into your hand".

Diese Rede strozt bereits von höchst energischen Anspielungen auf Summer's last Will und den Sommernachtstraum. Nur zwei derselben seien hier herausgehoben, und zwar die leichtere zuerst. Sie liegt in Falstaffs Worten:

„Since I plucked geese, played truant, and whipped top,
I knew not what 'twas to be beaten till lately".

Was mit den Worten „I plucked geese" gesagt ist, kann nicht zweifelhaft sein; sehr zweifelhaft dagegen, wie Falstaff hier plözlich auf das Gänserupfen zu sprechen kommt; indeß durchgehends betrachten die Commentatoren diese Frage als so einfach und zweifellos, daß sie dieselbe nicht einmal aufwerfen. Sie schließen sich wohl ohne Ausnahme der Ansicht an, welche Delius in seinem Commentar ausspricht: „Falstaff spricht von seinen Jugendjahren, da er in knabenhaftem Muthwillen Gänsen die Federn ausrupfte", und — muß man hinzufügen — dafür in flagranti vom Gänsehirten durchgeprügelt wurde. Vom rein dramatischen Standpunkte aus, läßt sich hiergegen platterdings nichts einwenden; anders dagegen stellt sich die Sache vom Standpunkte der Satire gegen Nash aus betrachtet. Wie ich

1) Der Ausdruck ist nicht ohne Absicht so gehalten, daß er an die fine frenzy des Theseus (Mids.-N's. Dr., V.) erinnert; eine Thatsache, die besonders klar wird, sobald man frenzy nicht als Subject sondern als Object zu governed faßt, und dies verb. als Praedicat zu dem „mad devil of jealousy" oder gar zu Ford nimmt.

Digitized by Google

(Sh. d. Kpfr. III. 680 ff.) gezeigt habe, hat Nash den Freimuth besessen, den Hobelspähnlöwen der Rüpeltragikomödie in Summer's last Will als sein karrikirtes Abbild zu behandeln, und sich deshalb namentlich gegen des Theseus Worte, dieser Löwe sei „a goose for his discretion" (a. a. O. S. 680) aufzulehnen, indem er u. a. dem Hofnarren in seinem oben (S. 7) besprochenen Einleitungsmonologe die Worte in den Mund gelegt hat: „I am a goose or a ghost at least" u.s.w. Dies Gänserupfen ist es, welches der Satiriker und Polemiker Shakespeare hier im Sinne hat, und wofür der dicke Hans so schreckliche Stockprügel gekriegt hat.

Das „I played *truant*" läßt sich vom rein dramatischen Standpunkte aus nicht anders verstehen, als „ich habe die Schule geschwänzt", und habe dafür das Rohr des Lehrers zu schmecken gekriegt. Sämmtliche Commentatoren und Uebersezer, die ja unserem Stücke gegenüber lediglich sich auf den dramatischen Standpunkt zu stellen hatten, finden denn auch keinen anderen Sinn wie diesen in den Worten; indeß auch hier weist Shakespeares satirische Tendenz widerum auf einen andern Standpunkt hin. Die Phrase „to play truant" läßt sich sehr wohl auch verstehn als „leichtsinnig mit dem Worte „„Tagedieb"", „„Faullenzer"" umgehn"; und dieses Delicts hat sich Thom. Nash im höchsten Maße in Summer's l. W. schuldig gemacht, indem er den Winter mit unverkennbarster Beziehung auf Shakespeare und die übrigen Mitglieder der Globegesellschaft declamiren (vrgl. Sh. d. K., III. 653) läßt:

„a company of ragged knaves,
Sun-bathing beggars, *lazy hedge-creepers*,
Sleeping face-upwards in the fields all nights,
Dream'd strange devices of the Sun and Moon".

Für diese freche Ungezogenheit, hat ebenfalls der edle Ritter seinen feisten Rücken herhalten müßen.

„I whipped top" läßt sich vom rein dramatischen Standpunkte nicht anders verstehn, als „ich habe gekreiselt", und wird daher auch von sämmtlichen Commentatoren und Uebersezern so verstanden. Vom Standpunkt der Satire aus nimmt das Ding jedoch auch hier ein anderes Gesicht an. Wie ich Sh. d. Kpf. III. 639 gezeigt habe, findet sich im Prologe zu Summer's last Will folgende maliciöse Stelle:

Digitized by Google

„Such odd trifles as mathematician's experiments be, artificial flies to hang in the air by themselves, dancing balls, an egg-shell that shall climb up to *the top of a spear*, fiery breathing gores, poeta noster professes not to make".

Ich habe a. a. O. die Uebersezung und Interpretation der schwierigen Stelle gegeben, und dabei gezeigt, daß Thom. Nash die bekannte Harlekinade „die Geburt des Hanswurst aus einem Ei" benuzt, um zu verstehn zu geben, daß das Globetheater das Ei sei, aus welchem der Hanswurst „Shakespeare" ausgebrütet werden solle. Das bezeichnet in Falstaffs Rede die Phrase „to whip top" mit der Speerspize hänseln; und wegen dieser Kinderei hat Falstaff widerum Schläge gekriegt, wie ein ungezogen dummdreister Straßenbube, der dem Vorübergehenden seinen Kreisel zwischen die Beine treibt. Dies lezte kindliche Beispiel ist indeß noch aus einem anderen Grunde gewählt, der zugleich erklärt, wie Shakespeare darauf gekommen, das Bild des Spieles in den mehrfachen Variationen, auf die ich an den geeigneten Orten aufmerksam gemacht habe, in seiner Satire zu verwenden. Wie ich a. a. O., S. 665 ff. gezeigt habe, spielt in Nashs Summer's l. W. — zur Verhöhnung des Knaben Robin Goodfellow — ein kleiner Knabe die Rolle des Epilogs. Der Epilog ist — wie ich ebendaselbst gezeigt habe, bei Thom. Nash überdies sich von selbst versteht — ebenfalls wider mit den gesuchtesten, kunstmäßigst zurecht gedrechselten Malicen gespickt und endigt namentlich mit einer Redensart, welche als Aufforderung, den Hofnarren zum Musentempel hinaus zu werfen, aufgefaßt werden muß, und von diesem auch so aufgefaßt wird. In Folge dessen legt Nash dem Hofnarren folgende Worte in den Mund:

„Is 't true", (sprichst du im Ernst) , jackanape? Do you serve me thus? As sure as this coat is too short for me, all the points of your hose for this are condemned to my pocket" (sind alle deine Hosenknöpfe verdammt, in meinen Besiz zu kommen, an mich verloren zu werden) „if you and I e'er play span-counter[1]) more".

1) Auch Shakespeare hat das Wort 1 Mal (Henry VI, prt. II, IV. 2, 166) gebraucht, und das hat Nares veranlaßt, uns folgende

Digitized by Google

Troz dieses Großthuns hat sich Shakespeare doch noch auf eine Partie „Anpinken" wie das Spiel in meiner Heimath genannt wird, mit Hector-Nash eingelaßen.

Betrachten wir nunmehr den weit wuchtigerern Saz:

„He beat me grievously, in the shape of a woman; for in the shape of man, master Brook, I fear not Goliath with a weaver's beam; because I know also, life is a shuttle".

„Goliath mit einem Weberbaum", welch eigenthümliche Vorstellung! Die Shakespeareforschung hat es längst erkannt, daß auch dieser Stelle wider biblische Motive unterliegen; und da sie von ihrem bisherigen Standpunkte aus gar nicht darauf kommen konnte, eine Ursachbeziehung des Sommernachtstraums und Summer's last Will zu unserem Stücke anzunehmen, so hat sie Goliaths Webërbaum einfach für eine Art biblischer Reminiscenz erklärt. Sobald man sich indeß auf den durch diese Abhandlung angebahnten Standpunkt stellt, gewinnt nicht bloß die Stelle eine weit größere Klarheit, als ihr die bisherige Commentation zu verleihen vermochte, sondern jenes biblische Motiv verliert auch sofort seinen bisherigen Character als moralisch wie ästhetisch im Grunde genommen werthlose Reminiscenz aus Shakespeare Bibellecture, und verwandelt sich dagegen in einen moralisch sehr tiefen, ja religiösen Gedanken, welcher dem Ernste der Stelle durchaus ebenbürtig ist. Ich sage ausdrücklich „dem Ernste der Stelle"; denn ich werde sofort zeigen, daß die Komik hier in der That nur die leichte scherzende Hülle eines sehr schwer wiegenden Gedankens ist.

Goliaths „Weberbaum" verlangt unbedingt ein Zurückgehn auf den Sommernachtstraum. Die Gestalt des Webers Bottom die sich immer mehr als auf Thom. Nash gemünzt herausstellt, je sorgfältiger man die desfallsige polemische Literatur durchforscht; diese Gestalt war nicht im Stande gewesen, den Thom. Nash aus dem Dichterhaine zu ver-

---

Beschreibung zu geben, welche Alex. Schmidt, Sh.-Lexic. s. v., mittheilt: „A puerile game, in which one throws a counter, which the other wins, if he can throw another so as to hit it, or lie within a span" (Handspanne breit) „of it". Auch in meiner Heimath spielen die Schuljungen das Spiel auf der Straße, und zwar ebenfalls wie Nash andeutet, mit Hosenknöpfen, so daß manche Buben gar keinen Knopf an der Hose behalten.

Digitized by Google

scheuchen, wie es unleugbar in Shakespeares Absicht gelegen hatte. Nashs Summer's l. W. war der eclatanteste Beweis dafür, daß Shakespeare seinen desfallsigen Zweck wenigstens noch nicht vollkommen erreicht hatte. Der Dichter war daher zu einem erneuten Angriffe gezwungen, dessen Hauptwucht mit in die Abprügelung Falstaffs unter der Maske der Hexe von Brentford gelegt wurde. Dieser Schlag war in der That tödlich und das läßt Shakespeare den Falstaffs ausdrücklich anerkennen durch die Worte:

„He beat me grievously, in the shape of a woman; for in the shape of man, Master Brook, I fear not Goliath with a weaver's beam".

Die Worte constatiren zugleich, daß schon die Bottom-Maske ein starker Schlag für Nash gewesen; eine Thatsache, die überdies auch Nashs eigenes Stück, seiner Großthuerei zum Troz, deutlich erkennen läßt. Shakespeare geht indeß einen großen Schritt weiter; er läßt den Falstaff hinzufügen:

„because I know also, life is a shuttle".

Diese lezteren Worte — nicht aber Goliaths Weberbaum — beruhen auf biblischem Motive; und zwar sind sie, wie männiglich in der Shakespeareforschung bekannt, durch Hiob, VII. 7. eingegeben, dessen englischen Wortlaut Alex. Schmidt, Sh.-Lex. s. v. shuttle (Weberschiff) dahin mittheilt: „My days are swifter than a weaver's shuttle and are spent without hope". Wer es begreifen will, weshalb Shakespeare an diesen Bibelspruch erinnert, der muß widerum seinen Blick auf Nashs Summer's l. W. richten. Schon in dem Sommerliede (Sh. d. Kpfr. III. 643) wird der Gedanke, daß alles im Leben nur eine kurze Spanne währt, und daß folgeweis auch Shakespeares Dichterherrschaft dermaleinst einer anderen Richtung weichen werde, sehr bestimmt ausgesprochen und aufs stärkste betont. Derselbe Gedanke wird aber auch später noch dem großen Dramatiker in den mannigfaltigsten Wendungen zu Gemüthe geführt. Deshalb läßt Shakespeare den Falstaff sagen, als Mann — d. h. so lange ihm gestattet sei, die Rolle eines Mannes, des Webers Bottom (with a weaver's beam) zu spielen, fürchte er selbst den Goliath nicht; denn er wiße ebenfalls, d. h. ebenso gut wie Bottom-Nash, daß unser Leben nur ein „Weberschiff" sei. Das kleine „also" läßt aber auch noch eine andere,

Digitized by Google

gemüthvollere Betrachtung zu. Es beweist, daß Shakespeare sich hier nicht weniger wie bei der oben (S. 63 ff., N. 1) besprochenen „upstart crow“ Nashs Gedanken zu Nuze gemacht hat, um sich kraft der ihn hebenden und stärkenden sittlich religiösen Größe über das irdisch niedrige Niveau weit hinaus zu erheben, auf welchem Nashs Anwendung desselben stehn geblieben ist. Das unscheinbare „also“ nämlich läßt erkennen, daß Shakespeare selbst bei seinem Kampfe gegen Nash sich klar bewußt gewesen ist, daß seine Wirksamkeit durch die kurze Dauer und das schnelle Verrinnen unseres Lebenstraums beschränkt sein werde; und die entschieden biblische Form, welche er der desfallsigen Andeutung gegeben, beweist ferner, daß er diesen Gedanken von durchaus religiösem Standpunkte aus in sich verarbeitet hat, daß er also jenen Kampf gegen Nash nicht unternommen im Dienste egoistischer Rachsucht, sondern als Werkzeug seiner göttlichen, im tiefsten Herzen deutlich verstandenen Bestimmung, die — wie verschiedne unzweideutige Wendungen im Sommernachtstraum völlig gewiß machen — schon dort den großen Dramatiker im Kampfe geleitet hatte. Eben dieses — wohl einzig und allein dem Genie gegebene — Gefühl, welches dasselbe im Momente der That von jeder irdischen Rücksicht befreit; dieses Gefühl, das dem unbesiegbaren Mönch Martin Luther die heroisch einfachen Verse eingab:

„Und wenn die Welt voll Teufeln wär,
Und wollten uns verschlingen,
So fürchten wir uns doch nicht sehr,
Es soll und muß gelingen;“

eben dieses Gefühl berufenen Gottesdienstes ist es gewesen, was den großen Dichter im Sommernachtstraume ganz in die Regionen freier ästhetischer Objectivität erhoben, und in unserer Komödie das seltsame Phänomen zuwege gebracht hat, daß eine persönliche Polemik erbittertster Art nichts weiter vermocht hat, als an einzelnen Stellen jene Objectivität zu beeinträchtigen. Denn jenes Gefühl mußte bewirken und hat wirklich bewirkt, daß der persönliche Feind ganz (Sommernachtstraum) oder wesentlich (Lustige Weiber) unter dem Gesichtspunkte eines Feindes desjenigen Gutes betrachtet wurde, dessen Hütung und Wahrung dem Dichter durch Gottes Ruf übertragen war. Wollen wir uns aber

Digitized by Google

das melancholische Vergnügen machen, zu sehn aus welchen Schmerzen diese heitere Geburt aufgestiegen, um zugleich den theilweis sogar sarkastischen Ernst verstehn zu können, der den Blick seines festen Auges durch mehr als ein Fensterchen dieser Wohnung des Scherzes wirft, so lesen wir doch alle Verse jenes Capitels des Buches Hiob, an das der gedankenvolle Dichter erinnert, bis zu jenem Verse, bei dem er stehn bleibt. Dann hören wir Folgendes:

1) Muß nicht der Mensch immer im Streite sein auf Erden, und seine Tage sind wie eines Tagelöhners?
2) Wie ein Knecht sich sehnet nach dem Schatten, und ein Tagelöhner, daß seine Arbeit aus sei;
3) Also habe ich wohl ganze Monate vergeblich gearbeitet, und elender Nächte sind mir viel geworden.
4) Wenn ich mich legte, sprach ich: Wann werde ich aufstehen? und darnach rechnete ich, wann es Abend wollte werden; denn ich war ganz ein Scheusal jederman bis es finster ward [1]).
5) Mein Fleisch ist um und um wurmicht und kothigt; meine Haut ist verschrumpft und zunichte geworden [2]).
6) Meine Tage sind leichter dahin geflogen, denn eine Weberspule, und sind vergangen, daß kein Aufhalt da gewesen ist.

Eine solche Erwiderung, welche zugleich für ihn selbst die ernstete Mahnung einschloß, konnte ein Mensch von Nashs Frivolität und Seichtheit nicht voraussehn; sie konnte nicht anders als zu seiner Vernichtung führen. Und eben diese grenzenlose Frivolität, diese verblendete Großthuerei ohne Beruf ist es, welche Shakespeare am Schluße der meisterhaft construirten Rede Falstaffs dem Thom. Nashs vorrückt, indem er die Kinderbeispiele vom Gänserupfen, Schulschwänzen und Kreiseln benuzt, um auf die Bubenstreiche des gewaltigen „scholar“ Nash anzuspielen. Sittliche Festigkeit und Manneswürde können in der That nicht mit sichererem Geschick im poetischen Spiele der unbedachtsamen und schelmischen Nichtigkeit contrastisch gegenüber gestellt werden.

1) Man denke nur an die schändenden und schändlichen Kuckuksrufe!

2) Daß dieser Vers keine Parallelbeziehung zu Shakespeare, sondern nur zu Nash darbietet, brauche ich nicht zu sagen.

Digitized by Google

Den lezten furchtbaren Hieb hat Shakespeare endlich in der Schlußscene des Stücks gegen Nash geführt, und diese enthält denn auch so unwiderlegliche Anspielungen, daß sie so gut wie gradezu verkündigt, daß es Thom. Nash ist, der im Falstaff hingerichtet wird.

Die Scene spielt bekauntlich im Windsor-Park. Zu Anfang derselben tritt Falstaff allein auf als der wilde Jäger Herne verkleidet, und deshalb mit einem ominösen Rehbocksgehörne am Haupte verziert, das später für ihn von erdrückend schweren Folgen werden soll. Sein ahnungsvoll beklommener Humor macht sich in folgendem Monologe Luft:

„The Windsor bell hath struck twelve; the minute draws on. Now, the hot-blooded gods assist me! — Remember, Jove, thou wast a bull for thy Europa; love set on thy horns. — O powerful love! that, in some respects, makes a beast a man; in some other, a man a beast. — You were also, Jupiter, a swan for the love of Leda. — O omnipotent love! how near the god drew to the complexion of a goose! — A fault done first in the form of a beast; — O Jove, a beastly fault; — and then another fault in the semblance of a fowl; — think on't, Jove; a foul fault! When gods have hot backs, what shall poor men do? For me, I am here a Windsor stag; and the fattest, I think, i' the forest. — Send me a cool rut-time, Jove, or who can blame me to piss my tallow? — Who comes here? my doe?"

Die stark persönliche Beziehung dieser Stelle tritt schon augenfällig in den Worten zu Tage: „O, omnipotent love! how near the god drew to the complexion of a goose!" Mir wenigstens will es nicht einleuchten, daß Shakespeare darauf verfallen sein würde, dem Falstaff diese Betrachtung in den Mund zu legen, wenn er nicht beabsichtigt hätte, an die Unterhaltung des Theseus und Demetrius über die Gänse- und Fuchs-Natur des Hobelspähnlöwen, sowie an die Ausfälle zu erinnern, welche Nashs Sommers l. W. gegen diesen Theil des Sommernachtstraums enthält. (Vgl. oben S. 7 u. Sh. d. Kpfr. III. 678 ff.) Ich folgere aber daraus, daß der ganze Monolog einzig derpersönlichen Polemik des Dichters dient, und werde in dieser Folgerung bestärkt, je schärfer ich ihn betrachte.

Digitized by Google

Wie ich bei Besprechung der Didotragödie im vorigen Bande (S. 166) gezeigt, hat Thom. Nash den Shakespeare dort zuerst tödlich durch eine unsaubere Zusammenstellung mit Jupiter und Ganymedes, und später — urtheilslos wie eine „Schnattergans" — sowohl in derselben Tragödie wie in Sommers l. W. ebenso durchdringend dadurch beleidigt, daß er seinen Kuckuksruf angestimmt, ihn „Hahnrei" geschimpft hat. Falstaff nun spricht, wie wenn er diese Vergehen zu verantworten hätte: „A fault done first in the form of a beast; O Jove a beastly fault!" und: „and then another fault in the semblance of a fowl" (Kuckuk) „think on't, Jove; a foul fault!" Und er ruft — in banger Ahnung, als könne jezt ihn die Rache für diese Vergehungen treffen — den Beistand Jupiters an, indem er — der große scholar — ihn an seine Streiche mit Europa und Leda erinnert! Und wenn wir genau auf seine Worte und auf das achten, was Shakespeare anderwärts unter einem Thier von Manne versteht, so ruft er ihn an, nur weil er einem beleidigten Ehemanne, d. h. dem Shakespeare selbst gegenüber kein gutes Gewißen hat. Lezterer läßt bekanntlich (IV. 1) den Othello sagen: „A horned man 's a monster and a *beast.*" Shakespeare selbst aber ist das eclatanteste Beispiel dafür, daß ein solches Unthier von Hahnrei vermittelst der zauberhaften Liebe zur Kunst sich in einen Menschen im idealsten Wortsinne zurückverwandeln kann, wie Nash und Genoßen dafür, daß die Liebe mit sinnlich egoistischer Tendenz, richte sie sich aufs Geschlecht, oder auf Besiz u.s.w., den Menschen zu thierischer Leidenschaft herabstimmt, so daß er Gans oder Esel — oder wohl gar ein Löwe mit einer Hobelspähnmähne — wird. So etwas scheint Falstaff zu erwägen, wenn er sagt: „O powerful love! that, in some respects, makes a beast a man; in some other, a man a beast!" und eben diese ahnungsvolle Erwägung ist der eigentliche Quell seiner Beklommenheit [1]).

---

1) Ich kann, von jeder polemischen Beziehung abgesehn, den Worten: „that, in some respects, makes a beast man", keinen anderen Sinn beimeßen, wie oben im Texte. Außerdem aber muß ich auf die Besprechung der Elfenscene unserer Komödie verweisen, woraus hervorgehn wird, daß eben die Liebe im

Digitized by Google

Falstaffs Hilferuf an Jupiter ist ein zweischneidiges Schwert, weil er unbedacht den olympischen Rächer des Unrechts an das bittere Unrecht erinnert, was sein Urbild Thom. Nash gegen Shakespeare verübt hat; aber Falstaff treibt die Unvorsichtigkeit noch weiter, indem er den Jupiter, fast höhnisch, an die elende Nachwinterphantasie des Thom. Nash erinnert, als wollte er sagen, daß Nash auch hierbei sich durch das Beispiel Jupiters entschuldigen könnte: „When gods have hot backs," sezt er naiv hinzu, „what shall poor men do [1])?" und höchst ominös, als fühlte er sich wirklich schon als satirische Thiermetamorphose, fährt er fort: „For me, I am here a Windsor stag; and the fattest, I think, in the forest."

Es ist beachtenswerth, daß Shakespeare hier das doppelsinnige „stag" gebraucht; das Wort bedeutet nämlich nicht bloß Rothhirsch, sondern ist auch die technische Bezeichnung eines bestochenen Zeugen beim Alibibeweise. Nimmt man stag zugleich in der lezteren Bedeutung, so gewinnt auch das fattest als „der plumpste" noch eine besondere Pointe; doch ist auch möglich, daß Shakespeare das Wort lediglich mit Rücksicht auf den Schlußsaz von Falstaffs Monolog angebracht hat. Dieser aber besagt: „Gebe Jupiter, daß ich nicht wider brunstig werde; denn dafür kann mich doch niemand an den Pranger stellen, wenn ich meinen Talg einfach wegp . . .?"

Es soll nicht leicht ein zweites Beispiel nachgewiesen werden, wo unser Dichter in die Regionen des Gemeinen so tief herabgestiegen wäre. Die Phrase „to piss his tallow" ist allerdings ein Jägerausdruck — nicht, wie Alex. Schmidt, Sh.-Lex. s. v. tallow, und Delius in seinem Commentar zu unserer Stelle, behaupten, eine „sprichwörtliche" Redensart — sie bezeichnete, das Abfallen, Abmagern des Rehbocks nach der Brunstzeit; das aber rechtfertigt den Gebrauch derselben noch nicht. Der Dichter hat offenbar den Ausdruck als

obigen Sinne aus Shakespeare dem Thiere im obigen Sinne einen Mann im edelsten Sinn gemacht hat; und zwar seiner eigenen Darstellung nach gemacht hat.

1) Die Worte sind zugleich zu verstehn: Was soll ein armer Kerl — wie Shakespeare — machen, wenn den (akademischen) dii minores von der Sippe Nash das Fell juckt?

Digitized by Google

Seitenstück zu gewißen Niedrigkeiten der nashschen Diction, und behufs deren Satirisirung gewählt. Der Sinn ist einfach: wenn ich in Zukunft das Maul halte und nicht mehr die schmuzigen Geschichten, die mir andere mittheilen, in schmuziger Weise verwerthe, dann werde ich auch keine Unannehmlichkeiten mehr haben.

Auch die nun folgende Liebesscene zwischen dem dicken Hans und den beiden lustigen Weibern ist wider ganz im Stile der nashschen Diction gehalten. Zuerst tritt Frau Ford auf mit den Worten:

„Sir John! art thou there, my deer? my male deer?"

Hierauf erwidert Falstaff:

„My doe with the black scut[1])! — Let the sky rain potatos[2]); let it thunder to the tune of *Green sleeves*, hail kissing-comfits, and snow eryngoes; let there come a tempest of provocation, I will shelter me here."

Die Worte „and snow eryngoes" = laß es Brachdiesteln schneien, machen hier die polemische Beziehung wider vollkommen zweifellos. Shakespeare hat unverkennbar Bottoms Eselsliebe zu Titania vor Augen gehabt; deshalb läßt er den Falstaff sagen: Nun mag der Himmel Kartoffeln regnen und in der Melodie (des obscönen Gaßenhauers) von der Lady mit den grünen Aermeln donnern, und Zuckerpläzchen hageln," dann aber fortfahren: „und sollte es Diesteln schneien[3]) oder sich ein Gewittersturm von Aufforderungen erheben, die verlangen, daß ich den Lusthain verlaße, ich will dennoch dafür sorgen, daß ich darin mein Unterkommen

1) Nur an dieser Stelle von Shakespeare gebraucht. Alex. Schmidt nimmt das Wort nur im Sinne von „Blume" der Hirschkuh; ich vermuthe indeß, daß der Dichter auch an die „Lunte" des Fuchses gedacht hat. die ebenfalls „scut" heißt.

2) Nicht bloß bei Shakespeares Zeitgenoßen, sondern auch bei ihm selbst gilt die Kartoffel als eine die Sinnlichkeit erregende Frucht. So in Troilus u. Cr. V. 2, 56: „the devil Luxury with his fat rump and his potato-finger."

3) Vergl. Summer's l. W. (Sh. d. Kpfr. III. 656):

„The fields have surfeit'd with summer's fruits;
They must be purg'd made poor, *oppress'd with snow*,
Ere they recover their decayed pride."

Die „kissing-comfits" gehn auf die Anspielungen im Sommernachtstraum.

Digitized by Google

(Lebensunterhalt) behalte.“ Die Richtigkeit dieser Interpretation kann schon an sich nicht fraglich sein, wird aber durch eine spätere Stelle noch besonders bestätigt, und läßt das Elfenhochgericht, das nun sofort an Falstaff vollstreckt wird, als Fortsezung desjenigen erscheinen, welches ehedem im Sommernachtstraume an Bottom und seinen Genoßen vollzogen ist.

Nachdem Falstaff die obigen Worte gesprochen, erscheint auch Frau Page, und das giebt dem Ritter Veranlaßung zu folgender echt nashschen Declamation:

„Divide me like a brided buck, each a haunch: I will keep my sides to myself, my shoulders for the fellow of this walk, and my horns I bequeath your husbands. Am I a woodman, ha? Speak I like Herne the hunter? — Why, now is Cupid a child of conscience; he makes restitution. As I am a true spirit, welcome!“

Die Gelehrten sind bekanntlich uneins, ob hier mit der Folio von 1623 wirklich „bribed“ buck oder nicht vielmehr „bribe-buck“ zu lesen, wie Colliers sogen. Corrector und Theobald wollen. Ich habe mich unbedingt mit Alex. Dyce, Delius und Alex. Schmidt (Sh.-Lex. s. v. brided) der Foliolesart angeschloßen; aber freilich aus wesentlich anderen Gründen wie jene Kritiker. Nach diesen ist eigentlich bribed buck nichts anderes wie bribe-buck, wobei Schmidt noch ausdrücklich auf die Analogie von deformed, disdained, enforced, stained u.s.w. hinweist. Vom rein dramatischen Standpunkte räume ich das allerdings ein; vom satirisch polemischen dagegen muß ich behaupten, daß Shakespeare hier einen ganz besonderen Grund gehabt hat, das Particip. „bribed“ zu wählen, nämlich die folgende, von mir Sh. d. Kpfr. III. 650, besprochene Glosse des Hofnarren Sommer:

„Out of doubt, the poet is *bribed* of some that have a mess of cream to eat before my lord go to bed yet, to hold him half the night with riff and raff of the rumming of Elinor.“

„the poet“ dieser Stelle ist allerdings zweifellos Thom. Nash selbst; indeß kann unter den Lesern und Hörern seines Machwerks keine andere Auffaßung der Stelle aufgekommen sein, als daß er zu verstehn geben wolle, der Dichter des Sommernachtstraums hätte diese Dichtung für ein gutes Trinkgeld — à la Lyly, Gascoyne u.s.w. — geschrieben.

Digitized by Google

Shakespeare zeigt nun hier, daß nicht er „bribed“ ist, sondern Thom. Nash, und zwar schimpflicher Weise nicht als „poet“, sondern als „buck“. Dieses „Bock“ hat Shakespeare seinem Widersacher daher auch schon in der „buck“-basket-Scene mit Stentorstimme in die Ohren gedonnert. Er legt dort (III. 3) dem Ford folgende Rede in den Mund, in welcher absichtlich gleichzeitig noch eine Reminiscenz aus Bottoms Erzählung von seinem Traume angebracht zu sein scheint:

„Buck! — I would I could wash myself of the buck! — Buck, buck, buck! Ay, buck; I warrant you, buck; and of the season too, it shall appear. Gentlemen, I have dreamed to-night; I'll tell you my dream. Here, here, here be my keys: ascend my chambers; search, seek, find out: I'll warrant we'll unkennel the fox. — Let me stop this way first [*Locks the door*]. — So, now uncape.“

Auch in der Folge spielt der „Bock“ noch eine sehr bedeutende Rolle, wie wir sehn werden. Mit dieser Beziehung des „bribed“ buck zu Nashs bribed poet steht es auch im genausten Zusammenhange, daß Shakespeare den Falstaff sagen läßt: „my shoulders for the fellow of this walk“. Alex. Dyce erklärt unser „walk“ durch „district in a forest“, und dem hat sich Delius angeschloßen, obwohl Dyce seine Behauptung quellenmäßig gar nicht gerechtfertigt hat; fellow soll dann der Waldwärter oder Förster sein. Andere Commentatoren dagegen, wie z. B. Alex. Schmidt, Sh.-Lex. s. v., Nr. 3, nehmen unser walk ms. Es richtiger im Sinne von „Park“, wie es auch sonst häufig genug bei Shakespeare vorkommt, aber auch diese — z. B. Schmidt a. a. O. s. v. fellow, Nr. 3 a. E. — stimmen dem Dyce in der Erklärung des fellow zu, weil das Wort verschiedentlich in der Bedeutung von servant vorkommt. Vom rein dramatischen Standpunkte aus läßt sich nichts gegen diese Erklärung einwenden; anders dagegen stellt es sich vom persönlich polemischen aus. Wie ich, Sh. d. Kpfr. III. 661 f. gezeigt habe, macht in Summer's l. W. der scheidende Sommer sein Testament und theilt dabei verschiedene Legate aus; das travestirt Shakespeare in dieser Rede Falstaffs. Nash aber hat dem Sommer in jener Rede u. a. auch die auf Shakespeare bezüglichen Worte in den Mund gelegt: „I

Digitized by Google

give . . . my shady walks to great men's servitors," und just hieran knüpfen Falstaffs Worte: „I will keep . . . my shoulders for the fellow of this walk" an, die zugleich ein sehr feines Wortspiel enthalten, welches eben den Dichter zu der Ausdrucksweise „fellow of this walk" bewogen hat. Wie Alex. Schmidt a. a. O. s. v. walk, Nr. 1, gezeigt hat, kommt nämlich dies Wort bei Shakespeare auch als Bezeichnung einer Maskeradentour vor, welche zwei Tänzer zusammen tanzen; und in diesem Sinne nimmt auch Falstaff hier das Wort, indem er sagt: „meine Schultern will ich nur behalten aus Rücksicht auf meinen Mittänzer in dieser Maskeradentour". Die ganze nun folgende Scene ist ja nichts weiter als eine Maskerade; Falstaff-Nashs Mittänzer ist aber kein anderer als Shakespeare, und diesem reservirt er seinen Rücken, damit ihm Shakespeare tüchtig darauf klopfen kann. Das erklärt auch, weshalb der Dichter den Falstaff fortfahren läßt: „Bin ich ein Waidmann" — wie Theseus? „Hah, rede ich nicht wie Herne, der wilde Jäger? Wahrhaftig, Cupido ist jezt ein gewißenhaftes Kind geworden, er liefert mich ans Meßer" (he makes restitution!) „Willkommen sei die Buße, so wahr ich ein echtes Genie" (true spirit, vergl. S. 7) „bin!"

Kaum ist dies Wort über Falstaffs Lippen, so beginnt der Feenspuk. Lärm entsteht, die beiden lustigen Weiber entlaufen, und Falstaff, unähnlich dem unverblüfften und unverblüffbaren Bottom, bleibt in vollkommener Höllenangst zurück.

Anna Page [1]), welche die Elfen als Feenkönigin führt, leitet den Spuk mit folgenden Worten ein:

„Fairies, black, gray, green, and white,
You moonshine revellers, and shades of night,
You orphen [2]) heirs of fixed destiny,

---

1) Die Quickly hier zur Feenkönigin machen, heißt alles auf den Kopf stellen.

2) Tschichwitz, Nachklänge, S. 56, hat recht, wenn er mit Warburton so, und nicht mit der Folio von 1623 „orphan" lesen will. Leztere Lesart darf zwar noch heute als die von der herrschenden Ansicht gebilligte betrachtet werden — Collier, Dyce, Delius adoptiren sie, und Alex. Schmidt erwähnt nicht einmal

Digitized by Google

Attend your office and your quality. —
Crier Hobgoblin, make the fairy oyes."

Schon der Umstand, daß dem „Hobgoblin", das heißt dem Puck oder Robin Good-fellow, hier genau dieselbe Rolle zugetheilt ist wie dem Vertumnus in Nashs Sommers l. W. beweist unwidersprechlich, daß es auf Persiflage jenes Stücks abgesehn ist; und daß Shakespeare überdies in einer Sprache von solcher Unzweideutigkeit wie sie dem Dramatiker nur irgend möglich, lautest erklärt, er befaße sich im Folgenden just mit diesem Stücke. Eben deshalb läßt die Feenkönigin auch die elbischen (ouphen) Erben des unwiderruflichen Geschicks (of fixed destiny), d. h. die Elfen und Feen des Sommernachtstraums, welche ja nach Nashs eigner Darstellung die Thronfolger des alten Sommers geworden sind, durch den Puck herbeirufen, um bei der nun folgenden Action mitzuwirken. Der Puck hebt an:

„Elves, list your names; silence, you airy toys.
Cricket, to Windsor chimneys shalt thou leap:
Where fires thou find'st unrak'd and hearths unswept,
There pinch the maids as blue as bilberry:
Our radiant queen hates sluts and sluttery."

Das Stillegebieten, mit welchem dieser Ausruf beginnt, schließt sich wider mit unverkennbarster Absichtlichkeit an Nashs geschmacklose Construction an; und noch entschiedner ist das der Fall bei dem einleitenden Namensaufruf der Elfen. Shakespeare benuzt denselben, um dem allegorischen Sommer, Winter, Vertumnus, Ver, Autumnus, Nachwinter u.s.w. des Thom. Nash gegenüber die echten Elfennamen Heimchen, Morgenthau u.s.w. in Erinnerung zu bringen, welche dieselben als minimale Theile der schäkerhaft erfrischenden organischen und unorganischen Natur bezeichnen. Das ironische Mißverhältniß des einleitenden Aufrufs des Gerichtsheroldes zu dem nachfolgenden kindlichen Auftrage an das Heimchen scheint mir zugleich die denkbar naivste und genialste Verspottung des Unternehmens zu sein, dem shakespeareschen Elfen- und Feenstate mit

---

die warburtonsche Emendation in seinem Sh.-Lexicon — dennoch aber hat Warburton sicher das Richtige getroffen, wie im Texte zu zeigen sein wird.

Digitized by Google

einer langbeinigen Gerichtsverhandlung à la Summer's l. W. zu Leibe gehen zu wollen. Das hat denn auch die Kindlichkeit des Ausdrucks der 4 Verse, welche den Auftrag an das Heimchen enthalten, bedeutend gesteigert. Und doch ist auch hier die Beziehung zum Sommernachtstraume aufs sorgfältigste gewahrt; denn die verwahrlosten lüderlich zerstreuten Feuer bilden doch wohl den sprechendsten Gegensaz zu den bonefires, welche die Elfen zu Ehren von Theseus Hochzeit anzünden, wie die unabgestäubten Herde den Gegensaz zu der Sauberkeit, mit welcher Robin die Handwerkerbühne fegt, bevor Oberon und Titania ihre Festfeier beginnen.

Falstaff — „forse a memoria de' suoi primi guai" als Bottom im Sommernachtstraume — erinnert sich, daß die Menschen „sterben" müßen, welche sich in eine Unterredung mit Feen einlaßen [1]), und faßt in Folge dessen den Rathschluß, „den Schläfer zu spielen".

Nunmehr hat der Dichter den Elfenspuk bis zu dem Punkte geführt, wo er in der berühmten Rede der Feenkönigin eine gedanklich wie formel grandiose Apologie seines Verfahrens im Sommernachtstraume einfließen läßt. Auf diesen wichtigsten Act seines ganzen Dramas, den ideellen Schlußact desselben, welcher in genaustem Contrast zu des Sommers Sterbedeclamation in Summer's last Will gehalten ist, stürzt er aber nicht in unbedachter Hast los, sondern nährt sich ihm mit der männlich ernsten Ruhe des unbefleckten Gewißens. Er legt daher vorher dem Evans, der in der kurzen Elfenscene unserer Komödie die Rolle des Oberon spielt, folgende sittlich ernsten, und strengen Worte in den Mund:

„Where's Bead? — Go you, and where you find a maid
That, ere she sleep, hath thrice her prayers said,
Rein up the organs of her fantasy;

---

1) Der Zug ist, wie tausende von Volksmärchen und der Huon de Bordeaux unwidersprechlich beweisen, von Shakespeare im Widerspruche mit der Volkssage erfunden, und zwar aus keinem anderen Grunde, als weil Pyramus-Bottom sich in ein Gespräch mit Titania eingelaßen, welches ihm am Schluße des Sommernachtstraums zum Tölpelgrabe verholfen.

Digitized by Google

Sleep she as sound as careless infancy:
But those as sleep and think not on their sins,
Pinse them, arms, legs, backs, shoulders, sides, and shins".

Nur zwei Bemerkungen zu dieser kurzen Rede. Den Namen des hier angeredeten Elfchen schreibt die Folio von 1623 bekanntlich „Bede", was mit der heutigen Orthographie — wonach „bede" Armenhaus bedeutet — schlechterdings unvereinbar ist. Anstatt aber — gleich unseren deutschen Alex. Schmidt und Nic. Delius — zur richtigen, von mir adoptirten Orthographie zurückzugreifen, haben englische Herausgeber, selbst von dem Range eines Alex. Dyce, im Anschluß an die Lesart der Quarto von 1602 — „Pead" dafür gesezt. Diese kleinlich burleske Komik ist indeß hier sehr schlecht angebracht; es ist durchaus regelrecht „Bead" zu lesen. Unser kleines Perlchen ist offenbar eine Perle des „Morgenthaus"; denn nach einem astrologischen Aberglauben, welcher auch der Stelle Dantes zu Grunde liegt, an die ich vorher angespielt habe, und der sicher auch zu Shakespeares Zeit noch volksthümlich gewesen, sind die Träume der Morgendämmerung die Boten Gottes und gehn daher in Erfüllung. Unser „Perlchen" ist also wohl ausgestattet mit den Rubinen, von denen die Fee am Anfange des II. Akts des Sommernachtstraums singt:

„These are rubies, fairy favours,
In those freckles live their savours."

Meine zweite Bemerkung ist lediglich ein Hinweis auf die merkwürdige Uebereinstimmung in Falstaffs früheren Worten: „I will keep my *shoulders* for the fellow of this walk", mit der Anweisung des Evans, daß „Bead", dieser Beglücker des unschuldigen Schlafs, die bösen Mädchen, die so wüst träumen wie der dicke Hans und der talgige Thom. Nash, grade mit in die „Schultern" kneifen sollen. Falstaff — ein bei Shakespeare gradezu unzählich oft vorkommender Fall — hat mit instinktiver Prophetie durch seine zweizüngige Prahlerei sein Schicksal vorausverkündet; der „fellow of this walk" wird ihn hier nicht weniger beim Worte nehmen, wie er den Bottom beim Worte genommen hat, als er, befallen von seinem Morgendämmerungstraume, die verhängsvollen Worte sprach: „and to make it the more gracious, I'll sing it at her death".

Digitized by Google

Es ist nur gerecht und sachentsprechend, daß Shakespeare seine eigene Apologie zur Einleitung des Hochgerichtes über Falstaff macht, das Evans demselben durch seine lezten Worte angekündigt; höchst sinnig und gerecht auch, daß diese Apologie der Königin der beleidigten Elfen selbst in den Mund gelegt ist. Sie spricht:

Anne. About, about;
Search Windsor Castle, elves, within and out:
Strew [1]) good luck, ouphes [2]) on every sacred room;
That it may stand till the perpetual doom,
In state as wholesome as in state 'tis fit,
Worthy the owner, and the owner it.
The several chairs of order look you scour
With juice of balm and every precious flower:
Each fair instalment, coat, and several crest,
With loyal blazon, evermore be blest!
And nightly meadow-fairies, look you sing,
Like to the Garter's compass, in a ring:
Th' expressure that it bears, green let it be,
More fertile-fresh than all the field to see;
And, *Honi soit qui mal y pense*, write
In emerald tufts, flowers purple, blue, and white;
Like sapphire, pearl, and rich embroidery,
Buckled below fair knighthood's bending knee:
Fairies use flowers for their charactery.
Away! disperse! But, till 'tis one o'clok,
Our dance of custom, round about the oak
Of Herne the hunter, let us not forget.

---

1) Alex. Schmidt, Sh.-Lex. s. v. ouphes, liest „strow"; ich kann nicht sagen, aus welchem Grunde. Druckfehler?

2) ouphe ist wohl der populäre Name für „elf" zu Shakespeares Zeit gewesen. Abgesehn von einem praktisch syntaktischen Zwecke, welchen der Dichter bei dem Wechsel von elves und ouphes an dieser Stelle verfolgt hat, und den ich im Texte aufdecken werde, scheint er mir wenigstens sowohl in dieser Stelle wie auch IV. 4 und bei seinen „ouphen" heirs das Ziel verfolgt zu haben, durch eben diese Bezeichnung anzudeuten, daß sein Elfenstat, überhaupt seine Dichtung, von seinen Vorgängern sich wesentlich dadurch unterscheide, daß es seinem Genie gelungen, in die eigentliche Seele des englischen Volksgeistes einzudringen.

Digitized by Google

Der Eingang dieser Rede erinnert durch seine Aufforderung, das Schloß von Windsor zu durchsuchen[1]) und alle Räume desselben zu segnen aufs lebhafteste an Oberons Worte am Schluße des Sommernachtstraums:

Now until the break of day
Through this house each fairy stray. u.s.w.

Und das soll er auch; sobald wir jedoch die schwer wiegenden, stark mystisch gefärbten Worte des Dichters scharf ins Auge faßen, werden wir dennoch im Vergleich zum Sommernachtstraum eine eigenthümliche, stark in den kampflichen Ernst hinüber spielende Nüancirung des Gedankens bemerken, welcher im Sommernachtstraum als ein vollkommen reiner Erguß unreflectirter Natursymbolik einen so krystall klaren Ausdruck gefunden hat. Der Elfensegen hat hier von vornherein eine unelfisch moralische Färbung erhalten, weil er in Gegensaz zu der Elfenverwünschung gesezt ist, die er einleitet; die Elfen sollen als moralische Schiedsrichter den einen zuvörderst segnen für Thaten, für deren Gegentheil und Hinderungen sie später den anderen verwünschen sollen. Und wie erheblich die dabei ins Spiel kommenden moralischen Rücksichten sind, kann nichts deutlicher zeigen, als daß selbst das „jüngste Gericht", dieses furchtbare Schreckgespenst der ewig Verdammten, und diese lezte unverschließbare Zufluchtsstätte des schuldlos Verklagten und Leidenden, mit ins Spiel gezogen wird, durch den Mund der zarten Elfenkönigin selbst mit ins Spiel gezogen wird. Aus den Elfen sind auf diese Weise Pseudoelfen geworden; und daran ist nichts weiter schuld, als daß der Dichter, da er seine Elfen nothwendig in diesem moralischen Kampfe als Hilfstruppen verwenden mußte, sich gezwungen gesehn hat, seinem Naturgefühle Zwang anzuthun, und denselben eine ihnen völlig fremde moralische Function zu übertragen.

Was sollen denn nun aber die Elfen segnen, und wie sollen sie segnen? Nachdem die Elfenkönigin Anna gesagt:

---

1) Ich will nur darauf aufmerksam machen, daß die Worte des ersten Verses: „Search" (durchdringt), „Windsor castle, elves within and out" mit Nashs Höhnerei über das „dressing without" in Zusammenhange zu stehn scheinen.

Digitized by Google

„Search Windsor castle, elves, within and out“,
fährt sie fort, als rede sie eine andere Partie von den Elfen an:

„Strew good luck, *ouphes*, on every sacred room“ u.s.w. Wir werden unten denselben syntaktischen Kunstgriff nochmals angewandt finden; hier hat sich der Dichter seiner bedient, um für diejenigen, die der ernste Inhalt seiner Rede betraf, das „sacred room“ von Windsor Castle zu trennen. Unter dem gotterfüllten Raume (sacred room) versteht nämlich der Dichter seine eigene Elfendichtung, den Sommernachtstraum, und der Saz:

„Strew good luck, on every sacred room;
That it may stand till the perpetual doom,
In state as wholesome as in state 'tis fit,
Worthy the owner, and the owner it“,

ist so zu verstehn, daß Shakespeare sich durch den Mund seiner Elfen, auf Gottes Urtheil am jüngsten Gerichte darüber beruft, daß er durch Gottes eignen Geist zu seiner Dichtung begeistert sei, und daß dieselbe auch seine aufrichtigste, innerste Ueberzeugung widerspiegele, welcher er nachzuleben gedenke. Die sehr schwer verständlichen, mindestens in der Kürze des Ausdrucks unübersezbaren Worte sagen nämlich: Auf jedes Werk, das Gottes Geistes voll, laßt Glückes Segen thaun, ihr Elfen, daß es in so wohl erhaltenem Zustande, wie sein Bau es gewährleistet, bis zum jüngsten Gerichte bestehe, ein würdiges Denkmal seines Meisters, wie auch sein Meister sich seiner würdig zeigen — und gemäß dem Spruche: „Und ihre Werke folgen ihnen nach“ von Gott nach ihm gerichtet werden — möge[1])!

---

1) Auch bei dieser Gelegenheit möchte ich mir wider erlauben, eine Stelle aus Schillers Recension der bürgerschen Gedichte zu allegiren, weil sie ms. Es. den vortrefflichsten Commentar liefert zu Shakespeares „Worthy the owner, and the owner it“, der gefunden werden kann. „Alles, was der Dichter uns geben kann“, sagt Schiller, „ist seine eigene Individualität. Diese muß es also werth sein, vor Welt und Nachwelt ausgestellt zu werden. Diese seine Individualität so sehr als möglich zu veredlen, zur reinsten, herrlichsten Menschheit hinauf zu läutern, ist sein erstes und wichtigstes Geschäft, ehe er es unternehmen darf, die Vortrefflichen zu rühren. Der

Digitized by Google

Gewiß eine bittere Pille für Thom. Nash, und eine durch ihr klares Unschuldsbewußtsein ihn vollkommen erdrückende Zurückweisung seines menschlichen Kezerrichterurtheils.

In meisterhafter Benuzung des Umstandes, daß er den Schauplaz der Handlung seiner Komödie nach Windsor verlegt hat, in dessen Schloße sich der Conventsal des Hosenbandordens befand, läßt Shakespeare aber die Feenkönigin fortfahren:

„The several chairs of order look you scour
With juice of balm and every precious flower:
Each fair instalment, coat, and several crest,
With loyal blazon, evermore be blest!“

Im Rittersale zu Windsor hatte jeder Ritter des Hosenbandordens seinen eigenen Siz, „chair of order“. Der Ausdruck läßt sich aber auch als Lehrstuhl der Ordnung verstehn; und indem der Dichter formal im Drange genialer Objektivität seinen Segenswunsch auf die Mitglieder des Hosenbandordens ablenkt, nimmt er den Ausdruck in polemischer Beziehung doch in der That in diesem lezteren Sinne. Er hat dabei unverkennbar die Inauguration des Globe vor Augen, den er zu den verschiedenen (several!) „chairs of order“ mit rechnet. Der Sinn dieser Bezeichnung auf den Globe angewandt, kann nicht zweifelhaft sein; Shakespeare wollte denselben nicht bloß zum Mustertheater Englands

---

höchste Werth seines Gedichtes kann kein anderer sein, als daß es der reine, vollendete Abdruck einer interessanten Gemüthslage, eines interessanten, vollendeten Geistes ist. Nur ein solcher Geist soll sich uns in Kunstwerken ausprägen; er wird uns in seiner kleinsten Aeußerung kenntlich sein, und umsonst wird, der es nicht ist, diesen wesentlichen Mangel durch Kunst zu verstecken suchen. Vom Aesthetischen gilt eben das, was vom Sittlichen. Wie es hier der moralisch vortreffliche Charakter eines Menschen allein ist, der einer seiner einzelnen Handlungen den Stempel moralischer Güte aufdrücken kann, so ist es dort nur der reife, der vollkommene Geist, von dem das Reife, das Vollkommene ausfließt. Kein noch so großes Talent kann dem einzelnen Kunstwerk verleihen, was dem Schöpfer desselben gebricht, und Mängel, die aus dieser Quelle entspringen, kann selbst die Feile nicht wegnehmen“.

Digitized by Google

gestalten, sondern überhaupt zu einer Stätte echter Kunst — order of art — und hatte damit bereits durch den Sommernachtstraum einen bedeutungsvollen Anfang gemacht. Demgemäß läßt er dem Nash, welcher ja auch zu verhöhnen gesucht hatte, daß der Sommernachtstraum zur Inauguration des Globe geschrieben (Sh. d. Kpfr. IV. 689 f. u.s.w.), durch seine Feenkönigin zurufen: Seid bedacht, jede der verschiedenen Stätten, an welchen die wahre Ordnung der Dinge — je nach ihrer besonderen Art — zur Anschauung gebracht wird, mit balsamischem Blumensafte zu salben und mit jeder kostbaren Blume zu schmücken, jede — derartige — ehrenhafte Begründung, jeder Stand (coat) und jede Krone, welcher Art sie auch sei — selbst die Krone der Feenkönigin Titania — sei immerdar gesegnet, sobald sie sich durch ihr gesezmässiges Wappen ausweisen kann.

Bei dem „coat“ scheint mir der Dichter ganz entschieden an Nashs Schmähungen über seinen Schauspielerstand gedacht zu haben, welche ihren Gipfelpunkt darin gefunden, daß ihn dieser Rabulist in die Narrenjacke des Hofnarren Wilh. Sommer gesteckt hatte. Nash gehörte wohl niemals, ganz entschieden aber nicht mehr damals, zu den Leuten, welche ein „loyal blazon“ für ihr „coat“ aufzuweisen hatten.

Ich habe nicht nöthig, besonders darauf aufmerksam zu machen, wie stark apologetisch der Dichter sich schon in den bisher besprochenen beiden Theilen von Annas Rede verhält. Der lezte Saz namentlich weist mit großem Nachdruck darauf hin, daß die Gelegenheit, für welche er gedichtet, ihn gezwungen habe, den Feenstat als symbolischen Ausdruck der Dichter-Traumwelt zu schaffen, in welche er sein Auditorium fortan einzuführen gedenke, und daß somit darin keine cynische Schmeichelei der Elisabeth gegenüber liege. In dem nun folgenden aller schwierigsten Theile der Rede, geht er indeß auf Nashs desfallsigen, verleumderischen Vorwurf ein, und bekennt es laut, der Königin in seinem Stücke gehuldigt zu haben, deutet aber auch zugleich an, in welchem Sinne diese Huldigung gemeint sei. Das macht diesen Theil der Rede in welchem man bisher sowohl auf englischer wie deutscher Seite ganz genau dieselbe Sorte fader Schmeichelei gesehn, wie in Oberons Vision, zum historisch weitaus bedeutendsten. Die Feenkönigin befiehlt den Elfen:

Digitized by Google

„And nightly, meadow-fairies, look you sing,
Like to the Garter's compass, in a ring:
Th' expressure that it bears, green let it be,
More fertile-fresh than all the field to see;
And *Honi soit qui mal y pense* write
In emerald tufts, flowers purple, blue, and white;
Like sapphire, pearl, and rich embroidery,
Buckled below fair knighthood's bending knee: —
Fairies use flowers for their charactery".

Es ist kein Ueberfluß, daß der Befehl, ausdrücklich mit dem Beiwort „nächtliche" Feen anhebt. Ich habe schon oben bemerkt, daß hierin ein syntaktischer Kunstgriff liegt, indem es dadurch den Anschein gewinnt, als würde hier eine 3. Klasse von Elfen oder Feen angeredet. Dieser unwillkürliche Eindruck wird auch dadurch noch verstärkt, daß Shakespeare das erste Mal von „elves", das zweite Mal von „ouphes", hier aber von „fairies" redet. Der Umstand aber, daß unsere „Feen" ausdrücklich noch als nächtliche bezeichnet werden, läßt sich ms. Es. platterdings auf keine andere Weise erklären, als daß der nun folgenden Stelle eine ganz besonders kräftige Beziehung zum Sommernachtstraum gegeben, der unwillkürliche Eindruck erweckt werden soll, die Sommernachtstraums-Feen, damals noch in jedermanns frischestem Gedächtniß, sollten direct angeredet werden. Diesen aber befiehlt die Feenkönigin:

Seid bedacht, bei eurem Gesange einen Kreis zu bilden gleich demjenigen des Hosenbandordens, und möge der auf diese Weise hervorgebrachte Abdruck der von euch beschriebenen Kreislinie durch ihr saftig frisches Grün das ganze Feld überstrahlen; und mit Blumen purpurn, blau und weiß schreibt ein „Honi soit qui mal y pense" auf den smaragdgrünen Rasen, das dem Saphir, der Perle und reichen Stickerei gleiche, welche unterhalb des huldigenden Knies edler Ritterschaft geschnallt ist. Feen bedienen sich der Blumen als Schriftzeichen.

Das „Honi soit qui mal y pense", der Wahlspruch des Hosenbandordens, das die Feen mit den englischen Nationalfarben[1]) in Blumenschrift auf den frischesten Rasen schreiben

1) Vgl. Brockhaus, Conversationslexic. 12. Aufl. s. v. „Na-

Digitized by Google

sollen, gilt keinem anderen als dem Thom. Nash und seinen Genoßen, und zwar als Lohn für ihr heißes Bemühn, durch verleumderische Unterstellung egoistisch gemeiner Beweggründe die Reinheit der Absicht des Dichters bei der Huldigung zu verdächtigen, welche er im Sommernachtstraume der Königin Elisabeth dargebracht hat, wie er selbst an dieser Stelle nicht bloß bekennt, sondern im Gegentheil feierlichst versichert.

Wer der Aufgabe ernstlich nachdenkt, welche mir diese Arbeit stellt, wird mit mir zu dem Resultate kommen müßen, daß ich hier der Frage nicht ausweichen kann, welche Huldigung Shakespeare im Sommernachtstraume der Elisaheth dargebracht hat? Da aber diese Frage, wie wir bald sehen werden, von der Shakespeareforschung bisher kaum aufgeworfen, geschweige denn gelöst ist, so kann ich nicht anders, als an dieser Stelle einen Augenblick Halt machen, um sie endlich befriedigender Lösung zuzuführen.

Der heutige Standpunkt der Forschung giebt noch nicht einmal befriedigenden Aufschluß darüber, welcher Theil des Sommernachtstraums es ist, wo Shakespeare seine Huldigung angebracht hat. Ganz allgemein ist man allerdings der Ansicht, daß die sogen. Vision Oberons eine zarte Schmeichelei für Elisabeth enthalte; weiter will man indeß in der Frage nicht greifen; und — in dem Wahne, man habe es hier mit nichts als einer höchstens durch ihre ästhetische Feinheit sich auszeichnenden, sonst aber moralisch nicht einmal recht taktfesten Höflichkeitsspielerei zu

---

tionalfarben". Wenn es aber dort u. a. heißt: „Die Zusammenstellung einiger neu angenommener Nationalfarben ist in symbolischem Sinne erfolgt. So besteht in Großbritannien die roth-blau-weiße Unionsflagge aus den Kreuzen des St. Georgs-, Andreas- und St. Patricks-Ordens, um auf die Vereinigung von England, Schottland und Irland hinzuweisen", so muß ich das angesichts der vorstehenden Stelle und des Umstandes, daß Shakespeare die Realunion Schottlands und Englands, von welcher ja unter Elisabeth überhaupt keine Rede sein kann, nicht mehr erlebt hat, entschieden in Zweifel ziehn. Die Farbe des von Eduard III — sicher wohl 1346 nach der Schlacht bei Crecy — gestifteten Hosenbandordens ist „blau".

Digitized by Google

thun — hat man sichs wenig Kopfzerbrechen kosten laßen, worin denn die in jene Vision geborgene Huldigung oder Schmeichelei eigentlich bestehe. Daß damit jedoch viel zu leicht über die Sache hingegangen ist, hätte man aus Thom. Nashs Summer's l. W. lernen können. Aus sehr nahe liegenden Gründen hat sich Nash wohl bedacht, grade die Vision Oberons als cynthische, resp. cynische Schmeichelei zu verdächtigen, dagegen weist er auf Titanias Wort II. 1 „the moon the governess of floods" vor allem aber darauf hin, daß Shakespeare die Cynthia-Titania zur Feenkönigin, das heißt zur Herscherin, zum herrschenden Symbole seiner Dichtung gemacht habe. Es hieße fast uns ins Meer der Unendlichkeit stürzen, wollten wir die Untersuchung von diesem lezteren Punkte aus beginnen, und widerum würde uns der Stoff gar zu schnell ausgehn, wollten wir mit dem „the moon, the governess of floods" beginnen; wohl oder übel müßen wir also die Vision Oberons zum Ausgangspunkte nehmen. Wer aber sagt uns, wo hier die Huldigung oder Schmeichelei steckt? An Halpin können wir uns nicht ohne weiteres wenden, weil er auf die Frage nicht eingegangen ist. Die Gelehrten, welche den Sommernachtstraum zum Hochzeitsgedichte machen wollen, gleichviel ob zum essexschen, southamptonschen oder zu welchem sonst, können uns aber gar keinen Aufschluß geben, denn sie müßen nothgedrungen, gleich K. Elze und Herm. Kurz, Oberons Vision in den Dienst ihrer Hypothese nehmen, und kommen somit nicht darüber hinaus, die Huldigung bestehe darin, daß Shakespeare die Elisabeth verblümt die unverwundbare vestalische Königin des Westens genannt habe, um sie „durch diesen Tropfen Rosenöl" für das Brautpar günstig zu stimmen. Damit stimmt jedoch die eigene Versicherung Shakespeares, welche der Sache den Charakter einer persönlichen, höchst absichtsvollen und großartigen Huldigung beilegt, so ganz und gar nicht überein, daß uns dieser Aufschluß entfällt wie ein Kindertand, welchen in müßigem Augenblicke uns der Zufall in die Hand gespielt, uns entfallen würde, sobald wir begonnen ernst zu denken. Somit bleiben also nur noch die Anhänger der ulricischen Richtung über. Ihr Führer hat es ganz und gar vermieden, sich über seine Auffaßung von Oberons Vision

Digitized by Google

auszusprechen [1]), und seine sonstigen Bemerkungen über das ganze Stück und deren symbolische Geisterwelt, bieten nicht das Material dar, um zu einer klaren, concret begrenzten Anschauung zu gelangen; auch er also läßt uns im Stich. Nun haben wir allerdings in Alex. Schmidt noch einen Anhänger der ulricischen Richtung, der sich auch über die Auffaßung von Oberons Vision ausgesprochen hat, und bei ihm wollen wir denn auch schließlich noch anklopfen; wir dürfen indeß nicht hoffen, bei diesem trockenen Philologen, der alles nur immer recht schön „buchstäblich" genommen haben will, wirkliche Auskunft zu finden. Er sagt in seiner Einleitung zum Sommernachtstraume (Shs. dramat. Werke nach der Uebersezg. von A. W. Schlegel und Ludw. Tieck, sorgfältig revidirt u.s.w., 2. Aufl., Bd. IV, Berlin 1876, SS. 332 ff.): „Zur Unterstüzung der Hypothese, daß der Sommernachtstraum dem Grafen Essex zu Ehren gedichtet sei, hat man die Erzählung Oberons von dem Blümchen Love-in-idleness, II. 1, herbeigezogen .... Von jeher ist man darüber einig gewesen, daß unter der holden Vestalin im Westen die jungfräuliche Königin Elisabeth gemeint ist; ein beiläufiges Compliment, wie es der Dichter auch sonst angebracht hat. (?) Eigentliche Schwierigkeit machte in der Stelle nur (?) die Sirene auf dem Rücken des Delphins. Warburton dachte dabei an Maria Stuart, da die Sirene und Vestalin bei der ganzen Scene zusammengehören, und es sich schon eher denken läßt, daß alles, was eine laue Mondnacht üppiges und verführerisches hat, in der Sirene personifizirt werden soll. (!!) Alles Folgende" — warum denn dann nicht auch dies? — „ist in buchstäb-

1) Nur negativ hat sich Ulrici, Shs. dramat. Kst., 3. Aufl. II. 287, in einer Note gegen Halpins Auslegung und deren weitere Ausspinnung durch die elze-kurzsche Essexhypothese, sowie gegen diese selbst, mit großem Nachdruck — und, was die Essexhypothese betrifft — mit vollkommen durchschlagenden Gründen ausgesprochen. Lezteres ist — beiläufig bemerkt — auch von Alex. Schmidt in seiner Einleitung zum Sommernachtstraum geschehn, und zwar in so völlig überzeugender Weise, daß es mir geradezu unbegreiflich ist, wie Elze diese Hypothese mit solcher Hartnäckigkeit bisher hat aufrecht erhalten können.

Digitized by Google

licher Auffaßung, ohne Allegorie, schön, poetisch, der dramatischen Situation angemeßen. Oberon, der nur bei Nacht und Mondschein umgeht (!), und deshalb (!!) auch den Mond widerholentlich in seine Erzählung hineinzieht, sucht ein Liebe erregendes Mittel, welches den Pfeil Amors ersezen soll, der ihm nicht zu Gebote steht. Da besinnt er sich (!!), daß der Gott, der sonst nie seines Zieles verfehlt, ein Mal doch einen Pfeil verloren. Es war, als er seinen Bogen auf die königliche Priesterin im Westen anlegte, auf Englands jungfräuliche Herrscherin. Alle seine Macht bot er dabei auf; er drückte einen Pfeil ab, stark genug, hundert tausend Herzen zu spalten; aber die Natur selbst war im Bunde mit der Herrlichen; ein Strahl des Sternes, welcher der Göttin der Keuschheit heilig ist" — das heißt des Mondes — „erlosch (!) die Kraft des Pfeils und machtlos sank er an ihrer Seite (?) nieder auf ein Blümchen in ihrem Lande, dem sich seine Zauberkraft mittheilte; bisher in keusches Weiß gekleidet, wurde sie purpurfarben, und sein Saft erzeugt hinfort Liebe. Hier ist alles einfach" — einfach? Das sollen wir uns auch noch aufreden laßen? — „und befriedigend" — nicht einmal „mäßige Ansprüche befriedigend" — „und ganz im Geiste der Volkssage, welche Naturkräfte aus ethischen Vorgängen zu erklären liebt". Richtig; aber — so weit mir wenigstens die antike und germanische Mythologie bekannt ist — doch nur wirkliche Naturkräfte, wobei überdies noch in zahlreichen Fällen wirklich historische Motive mit unterlaufen. Hier liegt aber grade der umgekehrte Fall vor, wo einer Blume eine widernatürliche Kraft angedichtet ist, nur um sie zum moralischen Werkzeuge in des Dichters Hand zu machen; und den Fall soll Schmidt erst noch nachweisen, wo die „Volkssage" diesen umgekehrten labyrinthischen Weg eingeschlagen hätte. Doch dies alles beiseite laßend richten wir an unseren Gewährsmann die schlichte Frage: weshalb hat Shakespeare den Oberon eine so weit ausgeholte Vision erzählen laßen, wenn sein Ziel nicht weiter ging, als demselben ein Zauberblümchen in die Hand zu spielen mittelst dessen er den Cupido spielen könne? eine Vision, die nach Schmidts Darstellung die Figur eines geschorenen Pudels hat; Brust, Ohren, Kopf und Hals in die dichte Wolle einer

Digitized by Google

undurchdringlichen Sirenenallegorie gehüllt, und hinten alles „klar und einfach", bis auf die Schwanzspize. Versicherte nicht Schmidt selbst, es sei dem Dichter nur auf „ein beiläufiges Compliment, wie er es auch sonst angebracht hat", angekommen, so würde ich seine Auseinandersezung so aufzufaßen wagen, daß der Dichter den — nach Schmidts Darstellung — elephantenhaften Apparat aus keinem anderen Grunde in Bewegung gesezt hätte, als um der Königin die tausend Mal vorgedudelte Lobhudelei: „du bist Cupidos Pfeil unzugänglich", in einem Saze für Posaunen zu variiren. Dann säßen wir allerdings unerbittlich in Nashs Mausefalle; aber es wäre doch wenigstens ein, wenn auch noch so miserables, begreifliches Motiv in die Sache gebracht. Aber so wird uns zugemuthet, dem Dichter, dessen ästhetisches „Feingefühl" das dritte Wort bei jedem „Kenner" von echtem Schrot und Korn ist, eine wahrhaft calibanisch unförmliche Geburt zuzutrauen; zugemuthet ferner, um das Ungeschick dieser Erklärung zu verdecken, wir sollen unserem Gefühle den widernatürlichsten Zwang anthun, dies „alles schön, poetisch, der dramatischen Situation angemeßen" zu finden. Wir würden bei Schmidt ebenfalls vergeblich gefragt haben, wenn wir nicht wenigstens aus seinen Auseinandersezungen die Lehre zögen, die ich in meiner früheren Studie über den Sommernachtstraum schon aus dem ähnlichen Bestreben von Nic. Delius gezogen habe, daß die rein philologische Commentationsmethode hier platterdings zu keinem Ziele führen kann, weil es der Dichter nicht auf den buchstäblichen Sinn abgesehn hat, sondern dieser ein bloßer Schein ist, hinter welchem der wahre Sinn sich in der Weise birgt, daß er aus den Vorstellungen und Bildern, welche der Dichter zusammen stellt, aus ihrer Folgeordnung und ihren Ornamenten u.s.w. abstrahirt werden muß. Auf eben diesen Weg weist uns auch der Dichter selbst hin, indem er seiner Pseudofeenkönigin Anna Page die Worte in den Mund legt:

„Fairies use flowers for their charactery";

das heißt: die Feen sprechen „durch die Blume", die Redeweise der Feendichtung ist eine sinnbildliche [1]).

1) Ulrici, Shs. dr. K., 3. Aufl. II. 237 ff., hat das ebenfalls,

Digitized by Google

Somit sind wir denn auf den Weg der sinnbildlichen Erklärung gewiesen, die wir unter Tells Devise: „Ein rechter Schüze hilft sich selbst", nunmehr ohne Umschweif vornehmen wollen. Es wird sich dabei herausstellen, daß die sinnbildliche Erklärung der Vision Oberons, mit Hilfe von Shakespeares nachträglichen Erläuterungen in den Lustigen Weibern in der That einen Sinn giebt von höchster culturhistorischer Bedeutung; einen Sinn, der meine Behauptung, eben diese Vision sei der Kern und Mittelpunkt, ja überhaupt der Urbestandtheil des Sommernachtstraums des vollkommensten rechtfertigen, und damit die immerhin geistreiche, dennoch die historische Concretheit zu sehr verkennende, zu sehr abstracte Auffaßung Ulricis als unhaltbar nachweisen wird; einen Sinn, der den ästhetischen Fehlgriff der halpinschen Deutung sowie der darauf gegründeten elze-kurzschen Essexhypothese erst in seiner ganzen Ungeheuerlichkeit enthüllen wird; und einen Sinn endlich, welcher die beiläufige Complimentstheorie beiläufig hoffentlich aus den Traditionen der Shakespeareforschung hinaus complimentiren wird.

Schmidt beachtet in seiner Besprechung der Vision Oberons sehr auffallender Weise gar nicht, daß dieselbe durch den merkwürdigen, die wörtliche Einfachheit der Erzählung denn doch wohl stark beeinträchtigenden Umstand, daß Robin den ersten Theil der von Oberon erschauten Ereigniße mit angesehen hat, den lezten dagegen

---

und zwar ohne die Anleitung unserer Stelle aus den Lust. Weib., aus der Zusammenstellung der Elfen und Menschen im Sommernachtstraume erkannt. Dieser Gelehrte will indeß die menschlichen Wesen des Sommernachtstraums gar nicht, die Geister desselben, sowie des Tempest als bloße Natursymbole erklärt wißen, weil ihm der Sommernachtstraum nichts weiter ist wie die komische Behandlung der traumhaften Seite unseres Lebens. Dabei bleiben indeß die bedeutenden polemischen und satirischen Bestandtheile des Gedichts, die sich absolut nicht wegleugnen laßen, sowie andere sehr erhebliche Theile desselben — wie z. B. grade Oberons Vision — völlig unverständlich und in ihrer Existenz innerhalb des Gedichtes unmotivirt. Unten, wo ich die Hauptstelle aus der desfallsigen Deduction Ulricis mittheilen werde, hoffe ich den Beweis dieser Behauptung zu führen, so weit es der mir hier gestattete Raum erlaubt.

Digitized by Google

selbst zu erschauen unfähig gewesen, und daß dieselbe dadurch deutlich in zwei Theile gesondert wird. Wir wollen hier diesen Fehler nicht nachmachen, sondern uns zunächst an denjenigen Theil der Vision halten, für welchen Robins Auge blind gewesen. Daß die dort erscheinende hehre Vestalin die Königin Elisabeth ist, wird allgemein angenommen, und kann angesichts des Dichters eigner Versicherung in der obigen Stelle der Lustigen Weiber nicht mehr zweifelhaft sein. Faßen wir nun den ganzen Vorfall, den Oberon belauscht hat, und den er hier erzählt in ein kurzes Wort zusammen, so läuft er darauf hinaus, daß die Vestalin, in Folge der raffinirtesten Anstrengungen Cupidos in die dringendste Gefahr gerathen, diesem Gotte zu verfallen und ihm ihren jungfräulichen Stand zu opfern; daß aber eine glückliche Fügung des Himmels selbst sie sich selbst bewahrt hat, und daß die Vestalin in Folge dessen „in maiden meditation, fancy-free" ihre Straße weiter gezogen ist. Wo steckt hier, um mit dem Dichter zu reden, die Huldigung, um mit seinen Feinden — und verblendeten Freunden — zu reden, die Schmeichelei? Formel gewiß nicht darin, daß Cupidos Pfeil die Vestalin nicht verwundet; denn das wird als göttliche Fügung dargestellt — ein Punkt, auf den zurückzukommen sein wird —; formel also sicher nur in dem:

„the imperial votaress passed on
In maiden meditation fancy-free".

Angesichts der sehr zweifelhaften Virginität der jungfräulichen Königin wäre das gewiß eine recht dreiste, grobe Schmeichelei, wenn — sich kein Gesichtspunkt entdecken ließe, der eine andere Auffaßung rechtfertigte, der es psychologisch erklärte, woher Shakespeare den Muth genommen, dem Vorwurfe der Nash und Lyly seinen feierlichen Protest in den Lustigen Weibern entgegenzusezen. Schaun wir uns um. Halpin — man mag sagen, was man will — hat den definitiven Beweis geführt, daß der Theil von Oberons Vision, wobei Robin sein Augenzeuge gewesen, sich auf die Princely Pleasures zu Kenilworth 1575 bezieht. Dadurch gewinnt die ganze Vision eine historische Concretheit, die wir genauer erwägen müßen. Leicesters Anschlag auf Elisabeth bei dieser Gelegenheit ist bekannt. Faßen wir nun diese Thatsache mit Halpins Ermittelung über die historisch alle-

Digitized by Google

gorische Beziehung des ersten Theils der Vision zu den Princely Pleasures zusammen, so kommen wir zu dem Resultate, daß der zweite Theil der Vision das günstige Geschick preist, daß Elisabeth sich auf Kenilworth nicht durch das raffinirte Anstürmen auf ihre Sinnlichkeit hat bewegen laßen, dem Leicester ihre Hand als Gemahl zu reichen. Die Rettung wird sehr deutlich durch die Intervention des Mondes als ein göttlicher Gnadenakt bezeichnet, der aber doch nicht möglich gewesen, wenn nicht Elisabeth standhaft geblieben wäre. Damit haben wir den großartigen historischen Boden betreten, auf welchem Oberons Vision ruht, und es heißt nur noch dem patriotischen Gesichtspunkte nachzugehn, welcher den Dichter dabei geleitet. Derselbe ist offenbar der Ansicht, daß Leicesters Vermählung mit Elisabeth von vielen Engländern als großes Unglück betrachtet sein würde. Daher die beiden Verse:

„And loos'd his love-shaft smartly from his bow,
As it should pierce a hundred thousand hearts".

Man hat diese hundert tausend Herzen — und so z. B. noch Alex. Schmidt — stets für eine bombastische Hyperbel gehalten, als ob der Dichter zu verstehen geben wolle, jener Cupidoschuß habe 100,000 Frauenherzen auf 1 Mal verwunden können, nur das eine der Elisabeth nicht. Das wäre lächerlich geschmacklos; ich sage das auf die Gefahr hin, gegen meine eigene frühere Ansicht zu sprechen. Shakespeare versteht unter den hundert tausend Herzen die Herzen treuer Unterthanen, die die Vermählung der Elisabeth mit Leicester betrauert haben würden. Er ist aber auch der Ansicht, daß wirklich Leicesters Heirath mit Elisabeth ein großes Unglück für sein Vaterland gewesen sein würde.

Der Graf würde stets die — enorme, dem Dichter sicherlich recht wohl bekannte — Sinnlichkeit Elisabeths zu seinen unedlen egoistischen Zwecken auszubeuten versucht haben; er würde stets zwischen der Königin und ihrem Herrscherberufe auf der einen Seite und dem Weibe mit ihrer irdischen Sinnlichkeit auf der anderen als verlockender Cupido geschwebt haben, wie der Cupido in dem Theile von Oberons Vision, der über den Horizont des Knaben Robin hinaus liegt. In diesem Sinne stellt der Dichter den ersten Theil von Oberons Vision, wo der Delphin Elisabeths

Digitized by Google

Seele in das Sirenenland der Wollust hinüber führen soll — und bei welchem Venus und Mond ihre Sphären vertauschen! — der „maiden meditation, fancy-free“ gegenüber, womit die Königin ihrem Herrscherberufe zum Segen des Vaterlandes nachgeht. Die Königin als Herrscherin — mit dieser allein hat es Shakespeare zu thun, wie ich schon, Sh. d. Kpfr. I. 151 ff. gezeigt habe — hat ihr Denken und Thun (meditation) unbeeinflußt (maiden) zu erhalten gewußt von allem irdisch Sinnlichen (fancy-free). Und das hat England groß gemacht; daher „the moon the governess of floods“.

Der Leser wird sagen: das ist ein Panegyricus, aber keine Huldigung; und darin hat er recht; aber jede Huldigung der Kunst hebt mit einem Panegyircus an, auf welchen die eigentliche Huldigung folgt, die übrigens hier formal theilweis schon mit dem Panegyricus verbunden ist. Wie ich nämlich, Sh. d. Kpfr. I. 280 ff. gezeigt habe, hat der Dichter den bisher besprochenen panegyristischen Theil von Oberons Vision in solche Formen gefaßt, daß sie mit Lebhaftigkeit an gewiße dramatische Conceptionen erinnern, welche aufs innigste mit den sinnlich geschlechtlichen Strebungen und Verirrungen Leicesters zusammenhängen, und in dem dritten, bisher hier unbesprochen gelaßenen Theile der Vision symbolisch zu verstehen gegeben, daß Leicesters Kunstgönnerschaft die Veranlaßung geworden, daß grade der ästhetische Stat des körperlosen Scheines ein Raub der Sinnlichkeit geworden, welcher die vestalische Königin so glücklich entronnen. Der Dichter verkündet nun durch Oberons Mund, daß er die heitere Welt spielenden Scheines aus der Knechtschaft der Sinnlichkeit befreien und ihre natürlichen Geseze darin wider zur Geltung bringen werde; und die Art wie er dies verkündet und später auch zur Ausführung bringt, das ist die Huldigung, welche der Königin durch diesen einzelnen Theil des Stückes sowie durch das Stück in seiner Totalität dargebracht wird; eine Huldigung, über deren großartigen geschichtlichen Sinn wir uns sofort klar werden wollen, sobald wir uns nur erst darüber verständigt haben, wieso in Oberons Ankündigung, wieso in der Ausführung der Ankündigung, eine Huldigung für die Königin gefunden werden muß.

Digitized by Google

Auf die erstere Frage gebe ich die Antwort: Oberon verspricht, den Cupidopfeil, welcher, Dank der göttlichen Fügung und der Festigkeit Elisabeths, für den englischen Stat kraftlos erloschen ist, zu benuzen, um auch im ästhetischen State Englands Ordnung herzustellen. Auf die zweite Frage aber erwidere ich Folgendes: In der Vorrede zum I. Bande habe ich bereits gezeigt, daß der specifische Unterschied zwischen Shakespeare und seinen Vorgängern darin zu suchen, daß ersterer das Grundgesez der ästhetischen Freiheit klar erkannt hat und in seinen Produktionen als Maxime des Schaffens walten läßt, während es jenen unmöglich ist, die Feßeln rein sinnlicher Empirie los zu werden. Da nun aber alle Kunst, und in höchster Potenz die denkende, redende, die Poesie es eben nur mit dem Unsinnlichen, nur mit dem Schein der Vorstellung, des Phantasiegebildes zu thun hat, so sezten diese Meister, und besonders die äußersten Extreme unter ihnen, Lyly und Nash, der Kunst so widernatürliche Grenzen, daß an eine frei phantasievolle Gestaltung und Motiviation, an eine poetische Wahrscheinlichkeit nicht entfernt zu denken war. Aus dieser Knechtschaft, welche dem frei spielenden Geiste noch dazu unter dem Vorwande des höfischen Schauspiels auferlegt ward, verspricht Shakespeare den ästhetischen Stat zu befreien. Deshalb sezt er dieser Tölpelwelt, welche in den athenischen Handwerkern ihr zwar karrikirtes, aber dennoch scharf getroffenes Portrait sieht, in seinem Elfenstate, welcher — ich bitte das nicht zu übersehen — dem Theseus und seiner Hyspolita nachgezogen ist — das Abbild des ästhetisch freien States entgegen, desjenigen States, dessen Grundverfaßung Gonzalo im Tempest, II. 1, so schön beschreibt, und in welchem nicht Rechtsgesez noch Moral herrschen, sondern einzig und allein das Gesez der alles geistig in einander fügenden Harmonie und sich gegenseitig Ergänzenden und hebenden Schönheit[1]). Herrscher

1) Hier ist die rechte Stelle, um die oben vorbehaltene Widerlegung von Ulricis Auffaßung der shakespeareschen Geisterwelt anzubringen. Dieser Gelehrte sagt, Shs. dr. Kunst, 3. Aufl., II. 240 f.: „Faßen wir . . . den shakespeareschen Begriff des Komischen überhaupt, und dessen Verknüpfung mit dem Phantastischen näher ins Auge, so wird sich daraus zunächst der

Digitized by Google

allgemeine Sinn des Wunderbaren in Shakespeares Komödien" (Sommernachtstraum und Tempest) „errathen laßen. In seiner Thorheit und Vernarrtheit, in seiner selbstischen Willkür und Launenhaftigkeit verliert der Mensch die Herrschaft über sich selbst, und damit über die Außenwelt; Launenhaftigkeit und Willkür sind eben nur Folge und Ausdruck des Mangels an Selbstbeherrschung. Er fällt unvermeidlich unter die Gewalt des Zufalls und des unberechenbaren Wandels der äußeren Umstände; er wird der Diener einer ihm fremden Macht, der er bald nicht mehr widerstehen kann. Diese Macht ist im Grunde die Natur und seine eigene Natürlichkeit; denn in Folge des Mangels an richtiger, wahrer, d. h. ethischer Auffaßung der Dinge und an sittlicher Herrschaft über sich selbst sinkt er unmittelbar unter die Herrschaft seiner natürlichen Triebe und Gefühle, seiner momentanen Stimmungen und Begierden, seiner selbstischen Pläne, Vorstellungen und Einbildungen herab. Dies ist ohne Zweifel, was Shakespeare im allgemeinen symbolisch andeuten will, wenn er Elfen oder Geister wie Ariel und seine Gehilfen grade nur mit den Narren und Thoren, und den entschieden unmoralischen oder von heftiger Leidenschaft erregten Menschen ihr Spiel treiben läßt, während sie die Edlen und Guten nicht nur verschonen, sondern ihnen sogar unterthan erscheinen. Dies ist andererseits der Grund, warum Shakespeares komische Geister offenbar nur personificirte Naturmächte sind". Wäre der vorlezte Saz:

„Dies ist ohne Zweifel, was Shakespeare im allgemeinen symbolisch andeuten will, wenn er Elfen und Geister wie Ariel und seine Gehilfen grade nur mit den Narren und Thoren und den entschieden unmoralischen oder von heftiger Leidenschaft erregten Menschen ihr Spiel treiben läßt, während sie die edlen und guten nicht nur verschonen, sondern ihnen sogar unterthan erscheinen",

richtig, so könnte kein Mensch Ulricis Auffaßung bestreiten; indeß diesem Saze liegt ein wesentlicher Irrthum zu Grunde, der auch Ulricis Gesammtauffaßung des Sommernachtstraums sowohl wie des Tempest völlig unhaltbar macht, so geistreich und logisch consequent sie auch ausgeführt ist. Daß auch Gonzalo im Tempest den Sinnestäuschungen ausgesezt ist, ist ein Ding, das Ulrici, a. a. O., S. 264, allerdings zu bestreiten sucht, das aber niemand, der besonders den Anfang des V. Acts mit gehöriger Schärfe ins Auge faßt bestreiten kann, und das überdies an der lezteren Stelle Prospero ganz ausdrücklich bestätigt, indem er an ihn die Worte richtet:

Digitized by Google

„You do yet taste
Some subtleties of the isle that will not let you
Believe things certain".

Daß aber grade Gonzalo nicht in eine derjenigen Kategorien von Menschen gehört, welche nach Ulricis Behauptung einzig und allein den phantastischen Täuschungen des Ariel u.s.w. unterworfen sind, erkennt er selbst, a. a. O. S. 253 an, indem er denselben vollkommen richtig als „liebenswürdigen Charakter" und „treuen, gutmüthigen" Mann bezeichnet; ich glaube aber in meiner Besprechung des Tempest sogar nachgewiesen zu haben, daß der Dichter grade ihn als einen Charakter von durchaus außerordentlicher Vorzüglichkeit dargestellt hat. Es ist sonach völlig unmöglich, mit Ulrici, die Geistestäuschungen bei den Getäuschten im Sommernachtstraum wie Tempest auf die moralischen Gebrechen der Getäuschten zurück zu führen, so in die Augen springend diese Gebrechen auch bei einzelnen sind, und so genau auch theilweis — jedoch eben nur theilweis — die Täuschungen den moralischen Gebrechen der Getäuschten angepasst sind. Nun durchsuchen wir aber den ganzen weiten Raum unserer Psyche, ob wir, wenn wir diese ulricische Erklärung zurückweisen müßen, irgend eine andere finden, als welche jene Geister grade nicht zu Geistern der Natur sondern der Kunst macht, zu den Geistern des heiter täuschenden Spieles der Phantasie. Und just diese, keine andere Bedeutung vindicirt denselben Shakespeare selbst, sowohl an zahlreichen Stellen des Tempest, wie namentlich in der vollkommen Ausschlag gebenden Rede des Theseus:

More strange than true; I never may believe
These antic fables, nor these fairy toys.
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
The poet's eye, in a fine frenzy rolling,
Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven;
And as imagination bodies forth
The forms of things unknown, the poet's pen
Turns them to shapes, and gives to airy nothing
A local habitation and a name.
Such tricks hath strong imagination,
That, if it would but apprehend some joy,
It comprehends a bringer of that joy".

Der Dichter hat ganz offenbar ein ganz anderes Verhältniß in seinen Geisterstaten und Zauberwelten symbolisiren wollen, als das rein moralische, auf welches Ulrici hinaus will, nämlich das göttergleich objective Verhältniß des schaffenden Dichtergenies

Digitized by Google

zu — richtiger über — seinem Stoffe. Historisch betrachtet sezt Shakespeare dem nashschen, alles verderbenden Subjectivismus den genialen Objectivismus entgegen, und zeigt in dem paradoxen Verhältniße der Titania zu Bottom, daß die Phantasie keine Befruchtung zu erwarten hat von einem so von sinnlichem Subjectivismus erfüllten Menschen, der die rein animalische Liebe zum tragischen Motive erheben will nach der Handwerkerschablone: „Und tragisch ists, denn Pyramus bringt selbst sich um". Eben das erklärt auch, weshalb Shakespeare an der von mir ausgelaßenen Stelle in Theseus Rede jene ironische Betrachtung über die Phantastereien der Verliebten und Tollen voraufschickt, bevor er zur Schilderung der Thätigkeit einer von sinnlichen Feßeln befreiten Phantasie übergeht. Genau dieselbe Stellung nimmt im Tempest Prospero gegenüber seinen Gefangenen ein; er zwingt dieselben als künstlerisch außerhalb stehender Geist mehrere Scenen zu spielen, durch welche er dem ebenfalls in grßestem Subjectivismus versunkenen Ben Jonson einige scharfe Abschiedsworte zuraunt, vor allem aber noch ein leztes Mal das Verhältniß der dichtenden Phantasie in einem durchsichtig klaren Bilde darstellt. Der Irrthum Ulricis offenbart sich auch in der Behauptung, Shakespeares Geister seien den guten und edlen Menschen „unterthan". Robin hat keinen anderen Gebieter wie den Oberon, Ariel keinen anderen wie Prospero, und zwar aus keinem anderen Grunde, als weil diese Personen die eigentlichen Leiter des Spieles des heiteren Scheines sind.

Endlich möchte ich doch auch darauf aufmerksam machen, daß Ulricis Auffaßung der symbolischen Natur von Shakespeares Elfen und Luftgeistern, viel weniger wie die meinige im Einklange steht mit dem phantastischen Charakter des Tempest und des Sommernachtstraums, der von Ulrici selbst so vollkommen richtig beobachtet ist. Wenn aber Ulrici von seinem Standpunkte aus, a. a. O. S. 280 ff., dazu kommt, im Sommernachtstraume die komische Behandlung des Themas „das Leben ein Traum" zu finden — eine Ansicht, die ich schon in „Die Bedeutung des Sommernachtstraums für die Shakespearebiographie und die Geschichte des englischen Dramas" (Erlangen 1877), S. 52 f., N. 1, zurückgewiesen habe — so seze ich dem die vollkommen abweichende Ansicht entgegen, daß der Sommernachtstraum, in genauster Uebereinstimmung mit seiner Bestimmung als Inaugurationsstück des Globe, die Geister der neuen und doch uralten, ewig wahren Kunst dem londoner Publicum vorführt, welche das Drama des neu eröffneten Theaters beleben und bewegen werden; er ist genau die That, welche ich am Schluße der III. Abtheilung meines Shakespeare der Kämpfer (S. 687 f.) hinlänglich charakterisirt habe.

Digitized by Google

dieses Reiches kann natürlich nur der Schönheitssinn, der ästhetisch freie Geist sein, als dessen Verkörperung der Dichter mit einem — für damalige Zeit — unübertrefflich glücklichen Griffe den Oberon des Huon de Bordeaux, dieses damals so populären romantischen Ritterepos, gewählt hat. (Vgl. Sh. d. Kpfr. III. 553 ff.) Wer aber ist seine Herrscherin, und damit die Herrscherin des ganzen States? Die Phantasie! nur die selbstständig arbeitende Phantasie des ästhetisch freien Geistes! Und damit sind wir bei dem Punkte angelangt, wo wir erkennen können, inwiefern die Ausführung von Oberons Verheißung eine Huldigung für Elisabeth enthält; denn diese Phantasie heißt Feenkönigin und Titania zugleich; ihr Name und ihre Titulatur knüpfen also an die lügnerisch devote Bezeichnung der Elisabeth bei John Lyly und an die arkadische, auch nicht von aller Selbstsucht freie Bezeichnung derselben bei Edm. Spenser an; und das grade ist die Handhabe, mittelst derer Thom. Nash auch aus diesem Umstande einen Fallstrick für Shakespeare auszuspannen sucht, indem er ihn beschuldigt, diese Bezeichnung aus gleicher Tendenz wie Lyly und Spenser gewählt zu haben. Die Sippe Nash, mit ihrem in schlechten Dingen stark gläubigem Thomas an der Spize, hätte freilich wohl gut gethan, zu allererst die etwas stinkigen Favoritbestrebungen vor ihrer eigenen Thür wegzufegen, bevor sie einen solchen Schmähruf ertönen ließ; indeß auf den ersten Blick scheint die Sache in der That sehr verfänglich, und so müßen wir denn, troz Nahs, die Sache zu unserer eigenen Beruhigung untersuchen. Ich denke indeß, wir brauchen uns deshalb nicht allzusehr zu sorgen. Daß Shakespeare seine Titania nicht mit der Königin Elisabeth identificirt geht klar genug daraus hervor, daß er sie — um mich des nashschen Ausdrucks zu bedienen — ebenso wie den alten Sommer krank einführt, und sie ein Heilverfahren durchmachen läßt, das bestimmt ist, sie den Einflüßen des ästhetisch freien Geistes, des Oberon wider zugänglich zu machen, indem sie aus ihrer sinnlichen Verengung, der Liebe zu dem (lylyschen) Wechselbalge und nachher sogar zu dem (nashschen) Eselskopfe eines Bottom befreit wird. Oberons Bestreben aber ist, seine Herrscherin Titania auf den echten titanischen Stand-

Digitized by Google

punkt zurückzuführen, wo sie gegen den Cupidopfeil ebenso gefeit ist, wie Elisabeth sich auf Schloß Kenilworth dagegen gefeit bewiesen; Titania soll sich ihrer Herrscherstellung dem Cupidopfeile gegenüber ebenso bewußt werden, wie sich Elisabeth auf Schloß Kenilworth demselben Pfeile gegenüber ihrer Herrscherpflichten bewußt gezeigt hatte. Mit einem Worte, Titania, das Symbol von Shakespeares eigner Kunst, soll im ästhetischen State des Dichters mit derselben sinnlich ungestörten Gemüthsfreiheit walten, wie Elisabeth in ihrem Reiche, und beide sollen dadurch zu gleichem Glück und Segen gedeihen.

Nun sind wir auf dem Punkte, den historischen Sinn von Shakespeares Huldigung, diese Huldigung wirklich als Huldigung zu verstehn.

Elisabeth hat ihren Herrscherberuf höher geachtet wie die Befriedigung ihrer Sinne; sie hat — der Dichter deutet es in Oberons Vision klar genug an, daß es wenigstens seine Ueberzeugung ist — einen schweren Sieg über ihr irdisches Ich erfochten[1]), genau so schwer, und genau von derselben Art, wie Shakespeare selbst, da er die Liebe zur Kunst — in Folge der über ihn hereingebrochenen Katastrophe — an die Stelle pflanzte, wo bisher die Geschlechtsliebe geblüht; eine Parallele, die zweifellos in des Dichters Intention gelegen, wie besonders dann recht evident wird, wenn man die Vorgeschichte des Sommernachtstraums, Lylys und Nashs Kuckuksrufe, und die damit verbundenen Sticheleien, auf die vorgeblichen Beweggründe zu Shakespeares poetischer Keuschheit in genügende Erwägung zieht. Elisabeths Resignation auf die Ehe mit Leicester ist einer damals in England zweifellos weit verbreiteten Meinung zufolge für das Land von großem Segen gewesen. England ist in Folge dessen wunderbar gediehen und zu europäischer Macht gekommen — „the moon, the governess of floods!“ — der Bürger hat sich in kräftigender Freiheit entwickelt, Intelligenz und Nationalreichthum haben schnell und bedeutend zugenom-

1) Daß dies Urtheil Shakespeares, worin er schwerlich allein gestanden, richtig gewesen, beweist ms. Es. die Thatsache unwidersprechlich, daß Elisabeth noch 1585 den Leicester zum „Lord-Lieutenant of England and Ireland“ hat machen wollen.

Digitized by Google

men; mit einem Worte, es war damals, grade ganz besonders damals, ein mit Stolz erfüllendes Gefühl des Engländers, Engländer zu sein. Der „ehelose“ Dichter prophezeit daher seinen boshaften Widersachern ins Antliz durch Oberons Vision, daß seine Dichtung, durch und durch von elisabethischem Geiste — in diesem Sinne — erfüllt, eine Zier ihres Thrones und Landes, ein ewiger Denkstein der ihn erhebenden, elisabethischen Zeit werden werde[1]). Seine künstlerische Huldigung, die sich mit vollstem Rechte der Huldigung der Ritter vom Hosenbande, bekanntlich einem außerordentlich vornehm aristokratischen Orden, vergleicht, entbehrt somit jedes egoistischen Beisazes, sondern ist eine eminent historische That, der patriotische Ausdruck eines urkräftig frischen, seiner ganzen Ausdehnungsfähigkeit durch Nachdenken über den ihm vorgeschriebenen Weg sich bewußt gewordenen, kühnen Genies, das keine Schwierigkeit mehr vor sich sieht. Der patriotische Ausdruck, sage ich; und indem er Anne Page sagen läßt, die Elfen sollten in den englischen Nationalfarben das „Honi soit qui

1) Von diesem bedeutenden historischen Standpunkte aus will auch der Panegyricus auf Elisabeth in Heinrich VIII. aufgefaßt werden, worin sogar ein Mann wie Fr. Theod. Vischer (Krit. Gänge, N. Folge, Hft. II, Stuttgart 1861, S. 56) nichts als höfische Schmeichelei sehn konnte. Es ist mir allerdings sehr wahrscheinlich, daß Vischer anders geurtheilt, wenn er die bereits Bd. I, S. 284, erwähnte Abhandlung K. Elzes über Heinrich VIII. und dessen — ms. Es. vollkommen überzeugenden — klaren Nachweis gekannt hätte, daß Heinrich VIII. ursprünglich zur 70. Jahresfeier der Vermählung Anna Boleyns mit Heinrich VIII, d. h. zur Verherrlichung des 12. April 1603, geschrieben worden (vgl. K. Elze, Abhandlgn., SS. 369 ff.), und daß daher Shakespeare sich in die unausweichliche Nothwendigkeit versezt sah, den Panegyristen der Königin zu spielen; indeß auch hiervon abgesehn läßt sich der betreffenden Stelle der Vorwurf höfischer Schmeichelei ms. Es. nicht machen. Der Dichter spricht dort nur mit klaren Worten aus, weshalb er im Sommernachtstraume und deutlicher in unserer Komödie der Königin als solcher gehuldigt hat. Ich bemerke dabei noch ausdrücklich, daß Elze a. a. O. auch — wenigstens meiner Ansicht nach — den bündigen Beweis geführt hat, daß der ebenfalls in Heinrich VIII. angebrachte Panegyricus auf Jacob I. nicht von Shakespeare herrührt.

Digitized by Google

mal y pense" auf die Wiesen schreiben, sagt ers selbst; und mit Recht; denn sein Sommernachtstraum verspricht: da ich in günstiger Zeit geboren, so will ich meines Vaterlandes Stolz werden! Er hats gehalten!

Wie nun aber, wenn wir uns jezt ein Mal die Frage vorlegten, ob Shakespeare die kenilworther Festlichkeiten als Knabe mit eigenen Augen gesehen? Eine reizende Vorstellung, Oberons: „But thou couldst not", mit solcher Knabenerinnerung in Verbindung zu bringen, und zugleich zu sehn, wie der Mann mit oberonschem Auge nachher erkannt, was ihm damals verborgen geblieben, und mit oberonscher Zauberkraft gegen die Uebel zu Felde ziehen muß, die seine kindliche Seele damals noch nicht ahnen konnte!

Blicken wir aber zurück zu der Stelle der Lustigen Weiber, von der wir ausgegangen, dann wird uns wohl klar werden, wie tief das Gefühl gewesen sein muß, welches die ersten Worte der Anna eingegeben:

„Strew good luck, ouphes, on every sacred room,
That it may stand till the perpetual doom,
In state as wholesome, as in state 'tis fit,
Worthy the owner, and the owner it."

Doch nun ohne Unterbrechung weiter in der Betrachtung unserer Scene aus den Lustigen Weibern. Nachdem Anna ihre Rede vollendet, sagt Evans als Oberon:

„Pray you, lock hand in hand; yourselves in order set;
And twenty glow-worms shall our lanterns be,
To guide our measure round about the tree. —
But, stay; I smell a man of middle-earth."

Die stehende, herkömmliche Erklärung des Ausdrucks „middle-earth" ist, Shakespeare wolle damit die Erde als die Mittelstation zwischen Himmel und Erde bezeichnen [1]);

1) So übereinstimmend in dem Commentar des Delius zu unserer Stelle und bei Alex. Schmidt, Sh.-Lex. s. v. middle; und so im Grunde genommen auch bei unseren deutschen Uebersezern, wie die z. Thl. recht baroquen Wendungen beweisen. Tieck z. B. sagt ganz dieser Auffaßung entsprechend: „Ich wittre ein Kind der Mittelwelt;" Benda: „Ich wittre ein Erdenwesen hier", und Herm. Kurz, eine alte Märchenreminiscenz ungeschickt genug

Digitized by Google

eine Vorstellung, die sich schon durch ihren seltsamen innern Widerspruch als absolute Unmöglichkeit ausweist. „middle-earth" kann schlechterdings nichts weiter besagen als „Mittenerde", d. h. Mittelpunkt der Erde; und dieser Ausdruck erklärt sich auch sehr leicht und einfach, und überdies auch noch dazu in einem Sinne wie er nicht vorzüglicher für unsere Stelle passen kann, für jeden, der mit mir annimmt, daß Shakespeare Dantes großes Gedicht gekannt hat[1]). Dantes trichterförmiger Höllenschlund zieht sich bekanntlich bis zur Mitte der Erdkugel hinab; der letzte Höllengrund also stößt unmittelbar an die Mitte der Erde an, von wo aus Virgil und Dante, nachdem sie die ganze Hölle durchwandert, antipodisch zum Reinigungsberge aufsteigen. Dieser unterste Höllengrund aber besteht nach Dantes Darstellung aus folgenden drei Abtheilungen: der Caina, der Stätte der Gefährten Kains, des Brudermörders, der Antenora, der Stätte der Gefährten des Trojaners Antenor, welchen die mittelalterliche Sage zum Verräther seines Vaterlandes gemacht hatte, und endlich der Giudecca, der Stätte, wo das grauenvolle Haupt der antichristlichen Trinität, der Satan, den Judas Ischariot, den Brutus und Cassius verschrotet. Und an eben diese Giudecca ist bei dem „man of middle-eard" gedacht; eine Thatsache, die sofort

---

verwendend: „Ich wittre hier ein Menschenfleisch". Beide letzteren — Benda deutet es durch seine von mir unberücksichtigt gelaßene Schreibweise an, und Kurz durch das unbehilfliche „ein Menschenfleisch" — haben überdies angenommen, daß der Ausdruck „middle-earth" humoristisch als weitere Coloratur, von Evans Unbehilflichkeit im Englischen gemeint sei. Formel ist das gewiß richtig, und dient dazu, den furchtbaren Sehlag, welcher in dem Worte liegt, den Augen Unbefugter zu verdecken; Mann gegen Mann aber ist der Ausdruck durchaus nicht humoristisch, sondern im bittersten Ernste gemeint.

Ich bemerke noch, daß Alex. Schmidt abweichend von Dyce, Delius u. a. nicht, wie ich oben gethan, middle-earth als eine eigenthümlich shakespearesche Wortcomposition gelten laßen will, sondern middle als Adjectiv neben earth behandelt. Auch das scheint mir unrichtig; der Ausdruck — wenigstens nach meiner Auffaßung — erhält seine ganze Wucht nur, wenn beides als eine Wortcomposition genommen wird.

1) Vrgl. darüber Anhang II.

Digitized by Google

evident wird, wenn wir uns das Entertainment von den 7 oder 3 „Worthies“ aus der lezten Bearbeitung von Love's Labours lost ins Gedächtniß zurückrufen, wo ebenfalls Shakespeares Widersacher wegen ihres Kuckuksrufs gegen ihn des judasischen Verraths beschuldigt werden. Vrgl. Bd. I, S. S. 277—80.

Wie mir scheint, stimmt mit dieser Auffaßung auch der Fortgang der Scene aufs genauste überein. Nachdem nämlich Evans die erläuterten Worte gesprochen, sagt Falstaff in seiner Herzensangst:

„Heavens defend me from that Welsh fairy, lest he transform me to a piece of cheese!“

Darauf aber giebt der Puck zur Antwort:

„Vile worm, thou wast o'erlook'd even in thy birth.“

Alex. Schmidt hat auffallender Weise das verb. to overlook an dieser Stelle in seinem Shakespearelexicon gar nicht berücksichtigt, und Delius giebt eine ms. Es. völlig unmögliche Erklärung [1]); ich faße es aus den in der vorigen Note angegebenen Gründen im Sinne von: Niedriger Wurm, deine Geburt hat kein himmlischer Glückstern gesegnet. Dies Geschöpf hat also nichts von einer göttlichen Mitgift mit auf den Weg bekommen, ist ein jeder höheren göttlichen Regung barer, geborener Teufel. So verstanden aber nimmt der Ausdruck „worm“ ein auffallend danteskes Gepräge an, das mit meiner Erklärung des Ausdrucks middle-earth aufs vollkommenste harmonirt. Dante nämlich bezeichnet den

1) Er erklärt die Worte durch: „du wurdest schon gleich bei deiner Geburt durch böse Blicke verflucht oder entstellt.“ Diese Erklärung würde ich selbst dann nicht gelten laßen können, wenn Delius sich, wie es bei ihm die Regel auch hier wider auf englische Autoritäten stüzen sollte. to overlook kann unter allen Umständen wörtlich oder tropisch nur heißen: über etwas hinüber, hinwegsehen; und so steht es auch hier. Shakespeares Metapher beruht auf dem bekannten astrologischen Wahne von der sogenannten Nativität. Der Dichter, der ja — wie ich gezeigt habe — das deutlichste Bewußtsein von seinem Berufe, Englands Dichter zu werden, besizt, leitet diese Schicksalsbestimmung auf seine Nativität zurück; im Gegensaz dazu aber sagt er von Nash: dich hat kein Himmelsstern bei deiner Geburt zum Dichter ausgestattet; du bist den Sternen zu gleichgiltig gewesen, deshalb haben sie damals über dich hinweggesehen.

Digitized by Google

Teufel als „vermo“, und zwar — merkwürdiger Weise — grade an derjenigen Stelle, welcher die Vorstellung des „middle-earth“ entnommen sein muß. Inf. XXXIV, Terz. 36 heißt es nämlich:

Ed egli a me (Virgil zu Dante): Tu immagini ancora
D'esser di là dal centro, ove io mi presi
Al pel *del vermo reo che il mondo fora.*

In ganz entschieden dantesker, dem 25. Gesang des Purgatorio, ganz speciel den Terzinen 38—42 (v. 112—126) dieses Gesanges entlehnter Weise, nicht etwa im Anschluß an die Volkssage, welcher von einer elfischen Feuerprobe absolut nichts bekannt ist, fordert denn endlich auch die Feenkönigin ihre Elfen und Feen auf, an Falstaff die moralische Feuerprobe zu machen. Ihre Worte lauten:

„With trial-fire touch me his finger-end:
If he be chaste, the flame will back descend,
And turn him to no pain; but if he start,
It is the flesh of a corrupted heart.“

Die Vorstellung, die Flamme werde unschädlich zurückweichen, wenn Falstaff ein keusches Wesen sei, ruhet ganz und gar auf Dantes Dichtung. Und das ist widerum einer von den unnachahmlichen Meistergriffen des Genies, das auf diese Weise seine Objectivität weit mehr wahrt und deshalb viel nachdrucksvoller spricht, als wenn es ein Einsperrungs- oder Verbannungsverfahren ersonnen hätte wie Nash in Summer's l. W.

Die Worte, mit denen die Pseudoelfen nunmehr zur Feuerprobe schreiten, geben derselben wider eine sehr strenge Beziehung zum Sommernachtstraum. Nachdem der Puck gesagt: „A trial, come,“ fährt nämlich Evans fort:

„Come, will this wood take fire?“

Der Accent liegt bei den lezteren Worten auf „this“; denn nicht etwa, daß Falstaff, der sich selbst beständig „Talg“, „Butter“, „Käse“ nennt, hier Herr „Holz“ angeredet wird, sonst würde Shakespeare wenigstens ein Wort wie Zunder gebraucht haben; sondern diesem Zauberwalde ist in der Vorstellung des Dichters der athenische Zauberwald, der oberonsche Wunderhain des Sommernachtstraums, entgegengesezt. Die Titania-Bottom Liebeskomödientravestie

Digitized by Google

mit sammt der Rüpeltragikomödie hat auf die nicht ganz gefühlvolle Haut des Thom. Nash noch zu wenig Eindruck gemacht; daher des Evans spöttische Frage. Falstaff beantwortet sie demüthiglich mit „Oh.“

Damit ist Falstaff seiner Sündhaftigkeit überführt, und es beginnt nun die elfische Beschämungsscene — jedoch nur als Einleitung zu einer höchst nachdrücklichen, prosaisch bürgerlichen. Die Feenkönigin erklärt:

„Corrupt, corrupt, and tainted in desire! —
About him, fairies; sing a scornful rhyme;
And, as you trip, still pinch him to your time.“

Daranf stimmen die Feen folgendes Lied an, das der Dichter Nashs Kuckuks-Gaßenhauer, sowie überhaupt den kläglichen Spottliedern seiner Gegner ebenso als ein Erzeugniß wirklich dichterischer Phantasie mit kaltblütiger Ueberlegenheit entgegensezt, wie die ganze Komödie den sämmtlichen Schmuzfabrikationen derselben:

„Fie on sinful fantasy!
Fie on lust and luxury!
Lust it but a bloody fire,
Kindled with unchaste desire,
Fed in heart; whose flames aspire,
As thoughts do blow them, higher and higher.
Pinch him, fairies, mutually;
Pinch him for his villany;
Pinch him, and burn him, and turn him about,
Till candles and starlight and moonshine be out.“

Falstaff, der den Bottomsmuth verloren, will voll Angst entfliehen; doch er läuft nur seinen bürgerlichen Feinden Ford und Page und deren beiden lustigen Weibern in die Arme, die ihn dingfest machen, um nachfolgende bürgerliche Beschämungsscene mit ihm aufzuführen:

Page. Nay, do not fly; I think we've watch'd you now:
Will none but Herne the hunter serve your turn [1])?

---

1) Shakespeare legt Mids-N's. Dr. III. 1 dem Bottom auf die überspannte — aber doch auch treffende Bemerkung Titanias: „Thou art as wise as thou art beautiful“ die philosophische Erwiderung voller Selbsterkenntniß in den Mund: „Not so, neither,“ d. h. ich „bin weder Fräulein, noch bin ich schön“ u.s.w.; „but if I had

Digitized by Google

Mrs. Page. I pray you, come, hold up the jest no higher. —
Now, good Sir John, how like you Windsor wives? —
See you these, husband? do not these fair yokes

---

wit enough to get out of this wood" — wenn ich gescheidt genug wäre, mich aus diesem Zauberhaine der Dichtung fern zu halten, — „I have enough to serve my own turn" — so hätte ich Verstand genug diejenigen Geschäfte zu betreiben, die meiner Eigenart, meinem Talente entsprechen. An dieses Wort, das denjenigen, welcher die früher mitgetheilte dummdreiste Stelle aus Nashs Brief an die Herrn Studenten kennt, unwillkürlich an dieselbe erinnern muß; an diese Stelle, sage ich, knüpfen Pages Worte an: „Will none but Herne the hunter serve your turn?" = soll es durchaus kein anderer sein wie der wilde Jäger (der Anführer des wüthenden Heeres der Hölle! — Jac. Grimm, Mythologie, 3. Ausgabe II. 895) der dir die Wege weist? Es ist aber noch eine andere Stelle des Sommernachtstraums, welche hier zur Erläuterung herausgezogen werden muß, und gleichzeitig von hieraus selbst ein merkwürdiges Licht erhält. Beim Auseinandergeben am Ende ihrer ersten Probe ruft Peter Quince (I. 2, a. E.) den Genoßen zu: „At the duke's oak we meet!" und Bramarbas-Bottom — sich unversehens dem Theseus als Jäger an die Seite stellend — erwidert: „Enough! Hold, or cut bowstrings!" Wir ersehen aus der Zusammenstellung unserer beiden Stellen, daß Shakespeare bei der Herzogseiche des Sommernachtstraums bereits Hernes Spukeiche im Sinne gehabt hat. Page verweist den Falstaff in Vertretung des Thom. Nash mit den soeben besprochenen Worten zum zweiten Male aus dem Dichterhaine. Darauf erwidert Frau Page: Nicht doch; siehst du nicht, daß er ein stattlicher Bock ist, und passte nicht ein solcher Hornschmuck viel besser für den Wald als die Stad? Shakespeare nennt den Hornschmuck „fair yokes", weil sie denjenigen, welcher ihn trägt, nieder beugen; und er bedient sich des Plurals „yokes", weil er sowohl an die Hörner des Hahnreis denkt wie diejenigen des „bribed buck". Ob die Worte etwa eine biographische Anspielung auf Nashs Lebenswandel mit enthalten, haben wir hier nicht zu untersuchen; nur will ich gestehn, daß ich es für wahrscheinlich halte, weil mir scheint, daß die S. 17 besprochene Glosse Will Summer's, wonach der Hahnrei sich nicht mausig machen dürfe, zu der Bemerkung der Frau Page in ursächlicher Beziehung steht. Denn wenn dieselbe sagt, eine derartige Kopfzier passe besser zum Walde wie zur Stad, so will sie offenbar sagen, daß ein so Verzierter am gescheidtsten thue, sich im Waldesdickicht zu verbergen.

Digitized by Google

Become the forest better than the town?

Beim vorlezten Verse ist zunächst noch die Lesart festzustellen. Wie die Quarto von 1602 denselben liest, kann ich leider nicht sagen; die Folio von 1623 liest „yoakes", also unzweifelhaft nach heutiger Schreibweise „yokes". Die 2. Folio hat indeß die alte Lesart nicht einfach in die correctere Orthographie umgesezt, sondern daraus ein „oaks" gemacht, was dann auch den Beifall einiger Herausgeber, unter ihnen selbst des Alex. Dyce, gefunden hat. Unsere deutschen Autoritäten, so weit ich es aus den Uebersezungen von Tieck, Benda und Herm. Kurz, sowie aus dem Commentar des Delius und Alex. Schmidts Shakespearelexicon übersehen kann, sprechen sich dagegen übereinstimmend für die Lesart der 1. Folio aus. Und obwohl sie selbst offenbar lediglich sich auf die Autorität dieser Ausgabe stüzen, und keinen eigentlich sachlichen Grund dafür anzuführen wißen, so kann es ms. Es. doch im mindesten nicht zweifelhaft sein, daß vollkommen durchschlagende Gründe dafür sprechen, die aber freilich einzig und allein vom Standpunkte der Polemik aus erkennbar werden. Im wesentlichen habe ich dieselben bereits in der vorigen Note angegeben; und bemerke hier nur noch, daß forest und town in unserer Stelle antithetisch stehen im Sinne von Wildniß und Stätte der Civilisation. Die erstere vertritt Falstaff-Nash, die leztere Shakespeare selbst; und Frau Page meint, die Hörner als Zeichen sinnlicher Unterjochtheit passten besser als Emblem zu der dissoluten Lebensweise eines Thom. Nash, obwohl derselbe nicht müde wird, auf seine akademische Bildung zu pochen, wie zu Shakespeares maßvoll civilisirter Lebensweise.

Der Dialog nimmt nun folgenden Fortgang:

Ford. Now, sir, who's a cuckold now? — Master Brook, Falstaff's a knave, a cuckoldly knave[1]); here are his horns, Master Brook: and, Master Brook, he hath enjoyed nothing of Ford's but his buck-basket, his cudgel, and twenty pounds of money, which must be paid to Master Brook; his horses[2]) are arrested for it, Master Brook.

---

1) Nämlich dadurch, daß er anderen unschuldigen Leuten den „Kuckuk" nachgeschrien hat.

2) Vgl. Anhang I.

Digitized by Google

Mrs. Ford. Sir John, we have had ill luck; we could never meet. I will never take you for my love again; but I will always count you my deer.

Fal. I do begin to perceive that I am made an ass[1]).

Ford. Ay, and an ox[2]) too: both the proofs are extant.

Fal. And these are not fairies? I was three or four times in the thought they were not fairies: and yet the guiltiness of my mind, the sudden surprise of my powers, drove the grossness of the foppery into a received belief, in despite of the teeth of all rhyme and reason, that they were fairies. See now how wit may be made a Jack-a-Lent, when 'tis upon ill employment[3])!

Evans. Sir John Falstaff, serve Got, and leave your desires, and fairies will not pinse you[4]).

Ford. Well said, fairy Hugh.

Evans. And leave you your jealousies too, I pray you.

Ford. I will never mistrust my wife again, till thou art able to woo her in good English.

Fal. Have I laid my brain in the sun, an dried it, that it wants matter to prevent so gross o'er-reaching as this[5])? Am I ridden with a Welsh goat too? shall I have

---

1) Wohl schwerlich ohne Seitenblick auf den edlen Bottom.

2) Nicht unser deutsches „Ochse", sondern „Bulle", „buck".

3) Jack-a-Lent = eine Puppe, nach welcher die Kinder in der Fastenzeit zu ihrem Vergnügen werfen, steht hier in der Bedeutung von unserem „Kinderspott". Shakespeare deutet an, daß ein Gegner, der sich so starke moralische Blößen giebt wie Nash, mit leichter Hand niedergeworfen ist. — Ich bemerke übrigens, daß ich die Thatsache, daß der Jack-a-Lent eben ein Kinderziel ist, nur auf die Versicherung des Delius annehme, der sich dabei allerdings auf eine jonsonsche Stelle stützt. Schmidt erwähnt dieses besonderen Umstandes (Sh.-Lex. s. v.) nicht, und sonstige Untersuchungen habe ich nicht angestellt, weil mir die Sache, theils mit Rücksicht auf die von Delius allegirte Stelle aus Jonson, theils im Hinblick auf den Knaben Robin u.s.w. im höchsten Grade schon an sich wahrscheinlich ist. — Das „see" am Anfange des Sazes ist ms. Es. als „I" see zu verstehn.

4) Ein klar verständliches Avis.

5) to „overreach" kommt noch ein Mal in der Zähmung der Widerspänstigen vor, und zwar im Sinne von „überlisten" „übertölpeln". In gleichem Sinne wird von den Commentatoren und Uebersezern auch unser overreaching genommen; und die Er-

Digitized by Google

a coxcomb of frize [1])? 'Tis time I were choked with a piece of toasted cheese.

Evans. Seese is not goot to give putter; your pelly is all putter.

Fal. "Seese" and "putter"! have I lived to stand at the taunt of one that makes fritters [2]) of English? This is enough to be the decay of lust and late-walking [3]) through the realm.

Mrs. Page. Why, Sir John, do you think, though we would have thrust virtue out of our hearts by the head

---

klärung von Alex. Schmidt, Sh.-Lex. s. v., läuft auf dasselbe hinaus. Faßt man die dramatische Situation ins Auge, so kann auch kein Zweifel darüber entstehen, daß dies richtig ist; denn Falstaff hat eben erst eingestanden, daß er durch den Feenaufzug getäuscht, überlistet sei; ein Geständniß, das zugleich zeigt, wie wenig Bekanntschaft der Ritter mit der Feenwelt hat. Vom satirisch polemischen Standpunkte aus möchte ich indeß vermuthen, daß Shakespeare doch noch einen etwas andern Sinn in das overreaching gelegt hat, und zwar einen Sinn, der zugleich das ironische Eingeständniß enthält, daß die Feenwelt der Lustigen Weiber an dem handgreiflichen Fehler leidet, zu moralisiren. Anspielend auf Nashs tölpelhafte Verspottung der Feenwelt des Sommernachtstraums in seinem Summer's l. W., namentlich in der Sol- oder Apollo-Scene (Sh. d. Kpfr. III. 647—50) legt nämlich Shakespeare dem Falstaff die Worte in den Mund: „Habe ich denn mein Gehirn zu dem Ende zu einer Sonnen-Allegorie gemißbraucht und dabei austrocknen laßen, daß es nicht einmal so viel Phantasiestoff mehr in sich hat, sich eine Vorstellung davon zu bilden, daß das, was ich hier gehört habe, über das Wesen der Elfen vollkommen hinaus ragt?"

Eine Satire von unnachahmlicher Feinheit und Schärfe. In Nashs Stück ist der Fehler, den Falstaff nicht gemerkt hat, in jedem Worte gemacht. Shakespeare selbst hat diesen, die Illusion vollkommen ausschließenden Fehler im Sommernachtstraume bis auf ein Minimum vermieden.

1) „coxcomb of frzie" entspricht hier aufs vollkommenste unserem „Schafskopf". Der künstliche Ausdruck ist höchst absichtsvoll gewählt als Seitenstück zu Bottoms Eselskopf.

2) Käsekuchen.

3) Alex. Schmidt versteht „Nachtschwärmerei"; das ist in gewißem Sinne richtig. Shakspeare hat nämlich hier wider die Vorstellung der irrenden bösen Geister, des trübseligen Gefolges der Nacht vor Augen, und läßt demgemäß den Falstaff sagen: Das reicht hin, um im ganzen Königreiche die Wollust außer

Digitized by Google

and shoulders, and have given ourselves without scruple to hell, that ever the devil could have made you our delight?

Ford. What, a hodge-pudding? a bag of flax[1])?

Mrs. Page. A puffed[2]) man?

Puge. Old, cold, withered, and of intolerable entrails[3])?

Ford. And one that is as slanderous as Satan[4])?

Page. And as poor as Job?

Ford. And as wicked as his wife?

Evans. And given to fornications, and to taverns, and

Uebung zu sezen, und (damit) das Wandern nach dem Tode (late) zu beseitigen.

1) „hodge-pudding", ein Wort, das Shakespeare — nach Alex. Schmidt — nur an dieser Stelle gebraucht, rührt auch ganz von ihm selbst her. Ueber die Erklärung, die Delius, da er gänzlich schweigt, wohl sehr auf der Hand liegend gefunden haben muß, ist Schmidt nicht ganz sicher; er vermuthet, daß Shakespeare so viel wie hodge-podge, Mischmasch, Allerlei habe sagen wollen. Das liegt auch nicht so weit von der Wahrheit ab, nur daß es das „pudding" nicht genügend berücksichtigt. Mit Rücksicht darauf nämlich, daß Nash sich unterstanden, den Sommernachtstraum ein „riff and raff of the rumming of Elinor" zu nennen, und zwar an derselben Stelle, wo er zu verstehn giebt, Shakespeare sei für seine Dichtung „bribed", nennt Ford hier den Falstaff einen Fleischkloß (pudding), der aus reinem Gemengsel (hodge), d. h. aus Reminiscenzen aus den alten Classikern u.s.w., besteht. Die Bezeichnung „bag of flax", d. h. mit Werch ausgestopfter Sack, halte ich für eine — wohlgelungene — Versinnbildlichung der hohlen bombastischen Diction, womit Nash seine Allerlei-Reminiscenzen vorträgt. Möglich, daß Shakespeare dabei zu gleich an die bekannte Stelle des Pierce Pennyless gedacht hat, wo die Harveys mit dem Seilerhandwerke ihres Vaters geärgert werden.

2) Aufgeblasen (renommirend).

3) Nach Delius soll der Ausdruck „ungeheure" Eingeweide besagen. Das wäre ms. Es. gar nichts. Anknüpfend aber an Nashs Faseleien über die Bloßlegung der „entrails" der Themse durch Sol-Shakespeare (Sh. d. Kpfr. III. 647), sagt lezterer dem Erfinder dieses genialen Gedankens sehr kurz und bündig: „Kerl, alles was aus dir herauskommt ist stinkig, mistig, mit einem Worte unerträglich." Und das ist wahr.

4) Man übersehe nicht, daß diese Worte just dem Ford in den Mund gelegt sind, dem Falstaff mit unerschöpflicher Ausdauer versichert, er sei ein Hahnrei.

Digitized by Google

sack, and wine, and metheglins [1]), and to drinkings, and swearings and starings [2]), pripples and prabbles?

Fal. Well, I am your theme: you have the start of me; I am dejected; I am not able to answer the Welsh flannel; ignorance itself is a plummet o'er me [3]): use me as you will.

---

1) Meth.

2) Das „swearings and starings" beruht wider auf einer Reminiscenz aus Pierce Pennyless, wo es (S. 18) u. a. heißt: „A young heir falls in a quarrelling humour with his fortune, because she made him not king of the Indies, and *swears and stars*, after ten in the hundredth, that ne'er a such peasant, as his father or brother, shall keep him under." Diese Worte des P. P. scheinen sich demnach ebenfalls auf Shakespeare zu beziehen. Lezterer aber hat es verstanden, seinen Worten doch ein besseres satirisches Ziel zu geben, als Nash. Von den „swearings" beim Primero haben wir bereits S. 92 gehört. Das starings laßen die Commentatoren, und selbst Alex. Schmidt (Sh.-Lex. s. v. to stare) unerklärt. Tiecks Uebersezung „dem Saufe und dem Raufe" ist geradezu ein „Kikel-Kakel"; ebenso nichtssagend aber ist Bendas: „Schwören und Fluchen", oder wie es Kurz wendet „Schwören und Kraköhlen". Daß „swearings and starings" sich gegenseitig ergänzen sollen, scheint mir zweifellos; mit Rücksicht auf das frühere Geständniß Fallstaffs von seinem meineidigen Schwören beim Primero kann ich daher nur annehmen, daß Shakespeare sagen will: dein Schwören und verwundert Blicken. Offenbar hat Shakespeare auch wegen des lezteren die Pluralform gewählt, denn Nash hatte dieses Kunststück widerholt gegen ihn geübt.

3) So die Lesart der Folio von 1623, der sich auch Collier, Alex. Dyce, Delius und Alex. Schmidt, (Sh.-Lex. s. v. plummet) anschließen. Im vorigen Jahrhundert hat — ms. Es. vollkommen unbegreiflicher Weise — erst Sam. Johnson, und nach diesem auch Rich. Farmer vorgeschlagen, die Lesart zu ändern, ersterer, indem er für plummet (Senkblei) „plume", lezterer indem er sogar „planet" dafür vorschlug. Ich ersehe daraus nur, daß diese Gelehrten kein Verständniß in die Stelle zu bringen vermocht. Es liegt hier wider einer jener Fälle vor, wo jede Emendation vom Uebel ist. Wie aber sind die Worte zu verstehen? Die älteren Uebersezer Tieck und Benda übersezen gradezu ins Gelache hinein, ersterer: „Die Dummheit selbst will mir die Richtschnur anlegen", und lezterer mit noch unglaublich verstärkterer Sinnverrenkung. „Die Dummheit lastet wie Blei auf mir". Es ist

Digitized by Google

Ford. Marry, sir, we'll bring you to Windsor, to one Master Brook, that you have cozened of money, to whom

---

das um so unbegreiflicher als schon Tyrwhitt eine Erklärung gegeben hat, welche wenigstens vor solchen Mißgriffen hätte wahren können. „Ignorance itself is not so low as I am by the length of a plummet line" sagt derselbe. Dieser Erklärung ist ganz sichtlich Herm. Kurz in seiner Uebersezung gefolgt: „Die Dummheit selbst sieht ankertief auf mich herab." Da ich mir indeß aus diesem „ankertiefen" Herabsehn und aus der tyrwhittschen Erklärung überhaupt keinen wirklich bestimmten Gedanken bilden kann, so bin ich außer Stande, mit Nic. Delius anzunehmen, daß sie die „natürlichste" ist, sondern bin im Gegentheil der unmaßgeblichen Ansicht, daß auch sie noch immer den wirklichen Sinn der Worte verfehlt. Und darin treffe ich mit Alex. Schmidt zusammen, der in seinem Sh.-Lex., s. v. plummet, folgende Erklärung vorschlägt, die der Sache schon sehr nahe kommt: „Ignorance itself sounds my depth, and searchs my bottom." Schmidt selbst behandelt diese Erklärung übrigens nicht als ausgemachte Thatsache, sondern nur als wahrscheinlich; und darin that er recht; denn, wie gesagt, auch seine Erklärung kommt nur der Sache sehr nahe (und dasselbe gilt von der Erklärung Grant Whites, die Schmidt a. a. O. mittheilt, und die im wesentlichen genau dasselbe sagt, wie die eigene Schmidts); aber der richtige Kernschuß ist auch sie noch nicht. Der eigentliche Gedanke Shakespeares tritt erst klar hervor, wenn man „a plummet" adverbial nach Analogie von „a-bed" nimmt; eine Freiheit, zu der uns sehr zahlreiche Beispiele berechtigen. to be a-plummet aber ist zu verstehen als: „über die Tiefe in Folge von Experimenten mit dem Senkblei unterrichtet sein." Falstaff klagt also: Selbst die Unwißenheit hat sich als scharfsichtig genug erwiesen, meine „Scholar"-Hülle zu durchschauen und die darunter verborgene elende Seichtigkeit der Moral und Intelligenz zu erkennen. Sie weis um mich Bescheid. Daher denn auch der melancholische Schluß der Rede: „Spielt mir nach Herzenslust mit." Diese Erklärung des „to be a-plummet" ist aus folgendem Grunde von erheblicher Wichtigkeit. Die „Ignorance" — der alte satirische Scholar muß wenigstens diesen Trost für sich behalten — ist der walisische Pfarrer, den Falstaff ja beständig als bloßen Mistbauer behandelt, grade wie sein gewaltiger Freund und Gönner, der Schwadronenwirth IV. 5, 1 den Simpel anredet: „What wouldst thou have, *boor*?" Die Worte so verstanden, wie ich sie eben erklärt habe, sind folglich eine sehr wichtige Bestätigung der unmittelbar vorhergehenden vernichtenden Vorwürfe des Evans: „And given to fornications"

Digitized by Google

you should have been a pander [1]): over and above that you have suffered, I think, to repay that money will be a biting affliction [2]).

Page. Yet be cheerful, knight: thou shalt eat a posset to-night at my house; where I will desire thee to laugh at my wife, that now laughs at thee. Tell her Master Slender hath married her daughter.

Nun folgt die bekannte, hier nicht weiter interessirende Episode, durch welche der Liebeskampf um die Feenkönigin — die Parodie gewißer genugsam S.S. 32 ff. angedeuteter historischer Verhältniße — definitiv zu Gunsten Fentons geschlichtet wird; dann endet das Stück mit folgenden Wechselreden:

Ford. Stand not amaz'd; here is no remedy:
In love the heavens themselves do guide the state;
Money buys lands, and wives are sold by fate.

Fal. I am glad, though you have ta'en a special stand to strike at me, that your arrow hath glanced [3]).

---

u.s,w. Darauf hat es der Dichter abgesehn, und er legt just diese Worte dem Evans in den Mund, weil er — wie früher (S. 29 ff.) bemerkt — die Rolle seines eigenen Jugendlehrer spielt.

1) Pandarus; Kuppler.

2) Die Quarto von 1602 schaltet hier noch folgende kurzen Worte der beiden Fords ein:

"*Mrs. Ford.* Nay, husband, let that go to make amends;
Forgive that sum, and so we'll all be friends.

Ford. Well, here's my hand: all is forgiven at last",

welche in der Folio von 1623 ausgelaßen sind.

Daß die Passage kein ursprünglicher Bestandtheil des Stückes sein kann, bedarf keiner weiteren Bemerkung. Solche Versöhnung wäre ein wahrer Hohn auf die unmittelbar vorangegangene vernichtende Polemik gewesen. Muthmaßlich aber hat der Regisseur die Worte später eingeschoben, als das Stück nicht mehr als Kampfstück in der persönlichen Fehde des Dichters verwandt zu werden brauchte. Ich möchte daher sehr dringend vermuthen, daß die Auslaßung der Folio durchaus richtig ist, und habe mich von meinem Standpunkte aus um so weniger Theobalds Vorschlag, die Worte wider zu restituiren, anschließen können, als andere bedeutende Autoritäten wie Collier, Dyce und Delius von ihrem rein kritischen Standpunkte aus dieselben ebenfalls zurückgewiesen haben.

3) Hier heißt es zunächst, wie sind die Worte an und für

Digitized by Google

Page. Well, what remedy? — Fenton, heaven give thee joy! —
What cannot be eschew'd must be embrac'd.
Fal. When night-dogs run, all sorts of deer are chas'd.
Mrs. Page. Well, I will muse no further. — Master Fenton,
Heaven give you many, many merry days!
Good husband, let us every one go home,

---

sich zu verstehn, und dann, was will der Dichter damit sagen? Tieck übersezt: „Mich freuts, daß euer Pfeil vorbeistreifte, obgleich ihrs recht darauf angelegt hattet, mich zu treffen", und im wesentlichen ebenso haben die Worte Benda und Herm. Kurz verstanden, von denen ersterer sagt: „Ich freue mich, daß der Pfeil, den ihr auf mich abschoßt, dennoch abgleitete"; und lezterer: „Mich freut nur, daß während ihr mich besonders aufs Korn genommen hattet, auch euch ein Pfeil daneben gegangen ist." Der stolze Sir John! Doch vielleicht auch nicht einmal mehr von diesem bescheidenen Stolze beseelt. — Die Uebersezer haben einzig und allein die Bedeutung des verb. to glance in der Stelle richtig getroffen, die auch angesichts der beiden von Alex. Schmidt, Sh.-Lex. s. v., allegirten Parallelstellen:

Schrewd V. 2, 61: the jest did glance away from me,
und
Lear, V. 3, 148: they yet glance by and scarecly bruise,
nicht zweifelhaft sein kann; grade das wichtige „a special stand to strike at me", haben sie dagegen durchaus verfehlt. Falstaff sagt: Ich bin froh, daß ihr so gütig gewesen seid, euren Pfeil an mir vorbei zu schießen, obgleich der Standpunkt, den ihr gewählt hattet, vorzüglich dazu geeignet war, mir wider tüchtig eins zu versezen". Wie kommt denn aber der arme Hans zu dieser Seelenangst? Ich denke, weil Ford gesagt hat:

„In love, the heavens themselves do guide the state:
Money buys lands" u.s.w.,

und weil der vorwizige Nash in seinem Sudelstück dem scheidenden Sommer die Worte in den Mund gelegt hatte:

„All my fair days remaining I bequeath
To wait upon her" — d. h. Elisabeth — „till *she* be return'd", d. h. bis daß ich, Shakespeare, das „bribe" für die Erschaffung meiner Titania erhalten habe. (Sh. d. Kpfr. III. 663). Wie leicht konnte hier dem dicken Hans zu Gemüthe geführt werden, daß man zwar echt irdische Grundstücke, aber keine Feenstaten für Geld kaufen kann, daß diese lezteren vielmehr nur einer freien überirdischen Liebe zugänglich sind?

Digitized by Google

And laugh this sport o'er by a country fire;
Sir John and all.
Ford. Let it be so. — Sir John,
To Master Brook you yet shall hold your word;
For he to-night shall lie with Mistress Ford.

IV.

Wer sich vergegenwärtigt, welch vernichtende Wirkung Schillers Recension der bürgerschen Gedichte auf unseren unglücklichen Bürger ausgeübt hat, und dabei noch erwägt, daß Shakespeare die Lustigen Weiber in der Vollblüthe seiner dichterischen Kraft und seines dichterischen Ansehns auf die Bühne gebracht hat, der wird schwerlich zweifeln, daß Thomas Nash die moralische und poetische Niederlage, welche ihm Shakespeares Lustspiel beigebracht, nicht überstanden hat, sondern in die absolute Nullität zurückgesunken ist. Und doch berichten die englischen Literarhistoriker, die übrigens keine Ahnung von der Beziehung der Lustigen Weiber zu Nash haben, namentlich der die ganze Shakespeareforschung überwuchernde Collier, eine Thatsache, welche zu beweisen scheint, daß Thom. Nash. auch diesen lezten Kampf noch so ziemlich unversehrt überstanden habe; mir scheint jedoch, die sorgsamere Forschung wird entdecken, daß dabei ein starker Irrthum mit untergelaufen ist. Die Thatsache, welche ich meine, ist die in die französischen wie deutschen Darstellungen der Shakespeareperiode übergegangene Behauptung, Nash habe noch 1597, also, wie ich später zeigen werde, noch ein volles Jahr nach dem ersten Erscheinen der Lustigen Weiber, die satirische Komödie „The Isle of Dogs" geschrieben. Die Behauptung rührt von Collier (Einltg. z. P.P. S. IX) her; derselbe behauptet — ich weis nicht auf Grund welcher Quellenzeugniße [1]) — Nash habe in dem genannten Jahre

---

1) Hauptsächlich scheint Collier sich auf Nashs „Lenten Stuff" zu stüzen. Vergl. a. a. O., S. XX. Ich bin nicht im Stande, die Behauptung selbst, daß Nash just 1597 wegen der genannten Komödie eingesperrt sei, anzugreifen, und laße sie daher hier

Digitized by Google

wegen eben dieser Komödie eine Gefängnißhaft erlitten, und folgert daraus, daß dieselbe damals auch neu gewesen. Diese Folgerung ist jedoch durchaus irrig.

Daß das Stück kein neues gewesen, ist vollkommen evident. Der geographische Ort „Hunde-Eiland" liegt bekanntlich auf der Westküste von Grönland, und besteht — beiläufig bemerkt — aus einem Theile des Festlandes und einer Gruppe von 22 kleinen Inseln. Dieses Hundeeiland aber — eine Thatsache, welche hier von entscheidender Wichtigkeit ist — gehört der dänischen Kolonie in Grönland, welche Anfangs des vorigen Jahrhunderts unter König Friedrich IV von Dänemark gegründet wurde. Daraus aber folgt unmittelbar — ich berufe mich deshalb einfach auf den vorzüglichen Artikel „Grönland" in der 12. Auflage von Brockhaus Conversationslexicon — daß eben dieser Ort zu Nashs Zeit noch gar nicht wider entdeckt gewesen ist. Der Geographie also hat Nash den Namen „Hunde-Eiland" zweifellos nicht entlehnt, sondern es ist ein allegorischer Name, den er sich in satirischer Absicht selbst gebildet hat. Nun höre man aber die folgende Glosse des Hofnarren in Sommers l. W. zu der Orion-Scene dieses Stücks (Sh. d. Kpfr. III. 651):

„Faith, this scene of Orion", — welche den Auftritt Mids.-N's. Dr. IV. 1 persifliren soll, wo Theseus der Hippolyta die Vorzüge seiner Hunde schildert — „is right *prandium caninum*, a dog's dinner which, as it is without wine, so here's a coil about dogs without wit. *If I had thought the ship of fools*" — gemeint ist Seb. Brandts Narrenschiff — „*would have stay'd to take in*

---

als richtig gelten; gestehen muß ich aber, daß ich überhaupt kein Zutrauen zu collierschen Feststellungen habe, und daher vermuthe, daß dieselbe an und für sich sogar auf schwachen Füßen steht. Diejenigen Shakespeareforscher, welche in der Lage sind, die Sache zu untersuchen, würden sich in meinen Augen Dank verdienen, wenn sie uns zu sicherem Aufschluße darüber verhelfen und auf diese Weise in die Lebensgeschichte von Thom. Nash, welche zum großen Schaden der Shakespeareforschung durch Colliers unberufene Vordringlichkeit in die übelste Verwirrung gekommen ist, ein helleres Licht bringen wollten.

Digitized by Google

fresh water at the Isle of Dogs, I would have furnish'd it [1]) *with a whole kennel of collections to the purpose*".

Die von mir voraufgeschickten Thatsachen machen es absolut zweifellos und Nashs Ausdrucksweise bestätigt es, daß das hier erwähnte Hundeeiland kein anderes wie Nashs fictives ist. Derselbe sucht dagegen zu reagiren, daß die persiflirte Scene des Sommernachtstraums sich just mit seinem Stücke befaßt, seinem Hundewirrwarr im Bilde der Jagd die ästhetische Harmonie entgegenstellt. Eben daher auch sein besonderer Groll gegen diese Scene, der ihn veranlaßt hat, auch bei dieser Gelegenheit wider auf Shakespeares Jagdfrevel zu sticheln. Die Richtigkeit der Annahme, daß Nash 1597 wegen jener Komödie zur Haft gebracht ist, vorausgesezt, so kann die Veranlaßung dazu nur gewesen sein, daß Nash sein Stück unverändert oder in neuer Bearbeitung 1596 oder 97 auf die Bühne gebracht hat; und zwar — vermuthlich — hauptsächlich, um sich für die Lustigen Weiber zu rächen, und gleichzeitig auch den Harveyskandal wider aufzunehmen. Mit diesem verfehlten Versuche, auf welchen Nash übrigens — nach Colliers Versicherung — in dem sofort zu erwähnenden Pamphlet mit großer Zufriedenheit zurückblickt, schließt seine dramaturgische Thätigkeit.

Und auch seine pamphletistische Thätigkeit hörte auf. Wir besizen nach 1597 überhaupt nur noch ein literarisches Product desselben, das 1599 erschienene Pamphlet [2]) „Lenten Stuff" (Fastenspeise), das indeß selbst von

---

1) scil. the isle of dogs.

2) Alex. Dyce, Account zu Marlowes Werken (Ausgb. v. 1862, S. XXXVII) sagt: „If Nash's Summer's last Will und Testament, 1600, was not put forth by himself, his Lenten Stuff, 1599, must be regarded as the *piece* with which he closed his literary career." Dyce, der das Werk vermuthlich nicht selbst gelesen, muß hiernach angenommen haben, auch Lenten Stuff sei ein Theaterstück; aus Colliers Einleitung zum Pierce Pennyless, S. XXVII, ergiebt sich indeß, daß es ein Pamphlet ist. Die Lustigen Weiber dürfen somit als das Endziel betrachtet werden, welches Shakespeare Nashs Bemühungen für die englische Bühne gesezt.

Digitized by Google

den englischen Literarhistorikern nicht weiter angepriesen wird, und also wohl recht unbedeutend sein mag.

Dem literarischen Tode muß bald der physische nachgefolgt sein; indeß grade bei diesem stoßen wir wider auf eine Thatsache, welche meiner Annahme, Nash sei durch Shakespeares Komödie moralisch vernichtet, unerbittlich zu widersprechen scheint. Charles Fitzgeoffrey hat nämlich dem Thomas Nash in seinen Affaniae sive Epigrammatum libri 3, 1601, folgendes, von Collier a. a. O., S. XXVI, mitgetheilte Cenotaphium errichtet:

„Thomae Nasho.

Quum mors edictum Jovis imperiale secuta
Vitales Nashi extingueret atra faces,
Armatam juveni linguam calamumque timendum
(Fulmina bina) prius invidiosa rapit;
Mox illum aggreditur nudum atque invadit inermem,
Atque ita de victo rate trophea refert.
Cui si vel calamus praesto vel lingua fuisset,
Ipsa quidem metuit mors truculenta mori."

Ist nicht dies Cenotaph vollgiltiger Beweis dafür, daß Nash bis an sein Lebensende ein angesehener Dichter, resp. Satiriker geblieben? Ich denke nicht; sondern mir scheint, wir haben es hier mit einem Geiste à la Franz Meres zu thun, der dem literarischen Leben selbst mit akademischer Pedanterie sich fern haltend, ohne kritische Wahl und Sachkenntniß sich einen Speicher sogenannter berühmter Namen angelegt hat. Indeß dies ist nicht das einzige Cenotaph, das dem Nash gesezt ist; auch Decker hat ihm in seinem „A Knight's Conjuring, done in earnest, discovered in jest", sogar noch 1607 eins errichtet, und das scheint doch in der That mit lautester Stimme mir zuzurufen: „Du irrst!", denn Decker bewegt sich ja mitten im literarischen Getriebe der Theaterwelt. Leider kenne ich nur eine kleine Passage des deckerschen Pamphlets, die Alex. Dyce in seinem Berichte über Marlowe, und noch vollständiger in demjenigen über Peele (Augsb. 1874, S. 328) mittheilt, und kann deshalb das ganze Pamphlet nicht genügend übersehen. Darf ich indeß nach jener Passage urtheilen, so bestätigt jenes Pamphlet viel mehr meine Annahme, als daß es ihr widerspricht. Decker schildert den elyseischen

Digitized by Google

Lorberhain, wo die abgeschiedenen Dichter und Künstler ihr paradiesisches Dasein abgeschloßen für sich führen. In diesen Lorberhain versezt er die bereits vor längerer Zeit verschiedenen Geister Marlowes, Greenes und Peeles, und sagt dann: „Während Marlowe, Greene und Peele den Schatten eines breiten Weinstocks aufgesucht hatten, lachten sie, da sie bemerkten, daß Nash, der erst jüngst Genoße ihrer Versammlung geworden war, noch immer von jenem bißig satirischen Geiste heimgesucht wurde, der ihn hier auf Erden begleitete. Nash eiferte nämlich mit Bitterkeit, wie es seine Gewohnheit gewesen, gegen die Gönner mit leeren Händen, indem er ihnen seinen vorzeitigen Tod schuld gab, weil er bis zu seinem Todestage hätte fette Kapaunen schmausen können, wenn sie seiner Muse diejenige Unterstüzung hätten zu Theil werden laßen, die sie vollauf verdient, anstatt daß er just in so verzweifelter Weise sein Dasein habe fristen und seine Lebenstage verkürzen müßen, weil er auf die Gesellschaft von Hanswursten (pickle-herrings) beschränkt gewesen sei.“ Daß Decker hier Nashs Sinnesart richtig schildert, davon haben wir im Pierce Pennyless den unumstößlichen Beweis in Händen; ganz offenbar sezt aber Nashs elyseisches Murren und Knurren voraus, daß ihm das bessere Publicum gegen Ende seines Lebens den Rücken gekehrt, und daß er sich deshalb hat bequemen müßen für die Lotterbühnen, die Pickelhäringe [1]), zu schreiben.

Aus Geoffreys Affaniae muß zweifellos mit Collier und Alex. Dyce die Folgerung gezogen werden, daß Thom Nash vor 1601 gestorben ist; aber es ist bezeichnend für die Geringschäzung, worin er seine lezten Jahre verlebt hat, daß nicht einmal das Jahr, geschweige denn der Tag seines Todes festgestellt ist. Er theilt darin das Schicksal seiner beiden Kampfgenoßen gegen Shakespeare, John Lyly und Georg Peele; und er theilt es, weil die Kunst des großen Dramatikers sowohl ihn, wie jene niedergeworfen hatte.

1) Bei den Pickelhäringen mit Dyce an Greenes verhängnißvolle Häringe zu denken, geht ms. Es. schlechterdings nicht an.

Digitized by Google

V.

Wir sind nun so weit, die Frage aufwerfen zu können, welche autobiographische Antwort Shakespeare in unserer Komödie auf Nashs schmählichen Kuckuksruf giebt. Selbstverständlich heißt es bei Eruirung dieses Punktes mit äußerster Vorsicht zu Werke gehn; wir dürfen keinen Augenblick vergeßen, daß es nicht nur ein Gedicht ist, welches die Antwort ertheilt, sondern sogar das Gedicht eines Geistes, welcher durch seine nicht zu verleugnende Genialität wollend oder nicht wollend mit seinem eignen Ich in seinen Werken Verstecken spielte. Faßen wir indeß die Rolle ins Auge, welche der friedensrichterliche Filz Shallow in unserer Komödie spielt, so werden wir uns wohl überzeugen, daß diese Figur samt dem erleuchteten Landjunker Slender wesentlich nur zu dem Zwecke eingefügt ist, um jene Antwort zu ertheilen. Meiner Auffaßung nach ist es bei dem alten Gecken der Hauptsache nach auch nur auf die Einleitungsscene abgesehn, die dann einer späteren Scene von ebenso großer Dunkelheit, die ich im folgenden Abschnitte besprechen werde, und in welcher dem widerwärtigen Gecken noch einige ganz gründliche Rippenstöße versezt werden, zur Voraussezung dient; sonst hat ihn Shakespeare nur noch ein Par Mal als Lückenbüßer mit durchgeschleppt.

In der Einleitungsscene ist — meiner Auffaßung nach — der Schlüßel für den thatsächlichen Theil von Shakespeares Antwort zu suchen; und sie läßt ms. Es. keinen Zweifel über folgende Thatsachen:

1) Shakespeare giebt zu verstehn, daß er mit seinem Landsmanne, dem Friedensrichter Thomas Lucy auf Charlescote abrechnen wolle, weil er demselben etwas „am Zeuge zu pflücken“ habe.

2) Shakespeare deutet an, daß nicht bloß der Friedensrichter selbst sondern auch seine ganze Sippe in geschlechtlicher Hinsicht nichts weniger als sauber ist, sondern zur Kategorie der Strangschläger gehört, namentlich gegenüber den Weibern und Mädchen des sogen. Mittelstandes.

3) Ferner deutet Shakespeare durch Shallows Großthun mit seiner friedensrichterlichen Gewalt — noch viel bestimmter aber durch gewiße Anspielungen in der im fol-

Digitized by Google

genden Abschnitte zu besprechenden Scene — an, daß Thomas Lucy seine Amtsgewalt bei Gelegenheit eines Jagdfrevels gegen ihn gemißbraucht, ihm mit einer Klage vor der furchtbaren Sternkammer gedroht habe, um ihn zu zwingen von Hause zu fliehen, und sein Weib preis zu geben, die dann ein Opfer der lucyschen Strangschlägerei geworden.

4) Endlich giebt Shakespeare auch noch in der Einleitungsscene zu verstehn, daß irgend ein Neffe des sauberen Friedensrichters seinen Widersachern in London die leztere Thatsache im Zustande trunkener Unzurechnungsfähigkeit verrathen habe.

Diese versteckten Winke des Dichters über seine Leidensgeschichte weichen von den Andeutungen seiner Gegner nur in einem einzigen, allerdings sehr wesentlichen Punkte ab, und namentlich gilt dies von den boshaft deutlichen und vollständigen Anspielungen in demjenigen Stücke, worin die Mittheilungen von Lucys Neffen in geschäftsmäßigster Weise benuzt sind, zu dessen Herstellung jener Bauertölpel offenbar eigens ausgehorcht ist, von John Lylys Midas. Shakespeares Gegner wißen nichts von einem Amtsnißbrauche auf Seiten des Thom. Lucy; nach ihnen ist Shakespeare rite dem Strafgeseze verfallen. Der folgende Abschnitt wird uns indeß lehren, dem Shakespeare unbedingt zu trauen, und dagegen die abweichende Darstellung seiner Gegner als bösartige Verleumdung zu betrachten, und zwar um so mehr, weil sie in dem aller wesentlichsten Punkte mit Shakespeare übereinstimmen, daß zwischen Shakespeares Landflucht in Folge des Jagdfrevels und dem Ehebruch seines Weibes ein bestimmter Zusammenhang besteht, welcher den lezteren als Folge der ersteren erscheinen läßt. Geht doch Lyly im Midas sogar so weit, nicht undeutlich zu verstehn zu geben, daß die Landflucht ein Akt der Feigheit gewesen, der sich auf diese Weise an Shakespeare gerächt habe. Sobald wir so weit sind, es als historische Thatsache betrachten zu dürfen und müßen, daß Shakespeares Landflucht die Vorbedingung für den Ehebruch seiner Frau gewesen, und diesen mittelbar herbeigeführt hat, so sezen uns auch gewiße weitere Andeutungen des Dichters in den Stand, die Geschichte dieses Ehebruchs bis

Digitized by Google

zu einem Punkte zu verfolgen, der noch in der Zeit vor des Dichters Ehe mit Anna Hathaway liegt. Und das müßen wir auch, wenn wir Shakespeares Vertheidigung gegen die ihm angethane Schmach gehörig verstehn wollen. Anna Hathaway war die nachgelaßene Tochter eines wohlhabenden Landmanns Richard Hathaway aus dem Dorfe Shottery, in der Nähe von Stratford. Wir dürfen wohl mit Sicherheit voraussezen, daß sie eine höchst einnehmende Persönlichkeit gewesen, und dadurch die Augen der Männer, namentlich auch des an häuslicher Zerrüttung leidenden, ehelich unbefriedigten Thom. Lucy auf sich gezogen, der dann auch mit cavaliermäßiger Unbedenklichkeit ihr in der schlechtesten Absicht den Hof machte, etwa in der Weise, wie es das Vorspiel unserer Komödie von Shallow betreffs der Frau Page kurz andeutet. Anna blieb indeß, wenn ich den Dichter richtig verstehe, unzugänglich, weil ihr der geniale Shakespeare als Liebhaber zur Seite stand, wie in unserem Stücke Fenton der Anna Page. Hier ist offenbar der Grundstein zu dem Freundschaftsbau zwischen Shakespeare und den Lucies, namentlich aber dem Friedensrichter gelegt; und welche Bausteine zu diesem Bau verwandt sind, das scheinen Slenders Worte am Schluße des Stücks zu sagen:

„I came yonder at Eton to marry Mistress Anne Page, and she's a great lubberly boy. If it had not been i' the church, I would have swinged him, *or he should have swinged me*".

Shakespeare wurde bekanntlich durch den Fehltritt, den er mit Anna beging, gezwungen, dieselbe zu heirathen. Wie es aber zu gehn pflegt, wird das den Thom. Lucy mitnichten abgekühlt, sondern umgekehrt noch mehr angefeuert haben. Derselbe sezte seine Bemühungen um Anna unverdroßen fort; und nun kam es in Shakespeares Hause zu Auftritten, welche demjenigen nicht unähnlich gewesen sein dürften, den der Dichter mit so außerordentlich lebhaften Farben schildert, nämlich dem Auftritte, wo Ford den Falstaff zum Hause hinausprügelt. Der Dichter war eben ein kräftiger Beschüzer der Ehre seiner Frau.

Alle diese Reibungen, bei denen man sich — meiner Vorstellung nach — den späteren Dichter nichts weniger

Digitized by Google

als blöde, sondern sicher vom höchsten Jugendmuthe beseelt zu denken hat, mußten Lucys Feindschaft gegen Shakespeare immer mehr steigern, zugleich aber auch lezteren, der ja seine Ueberlegenheit hinlänglich gezeigt hatte, immer dreister machen, zu immer weiterem Vorgehn gegen die Lucies anspornen. In dieser Stimmung kann er sehr wohl das Spottlied gedichtet haben: „Sir Thomas was too covetous" u.s.w. (S. 43, Note). Dies Lied, sofern es wirklich von Shakespeare herrührt, würde aber selbst schon erkennen laßen, daß derselbe — einer bäurischen Unbefangenheit nachgebend [1]) — noch weiter gegangen, in Lucys Wildpark eingedrungen war, und dort, sicherlich von verschiedenen guten Freunden begleitet, gejagt hatte. Wie das allegirte Spottlied zeigt, hatte das den Friedensrichter geärgert; der Mann aber, nach seinem Portrait Shallow zu urtheilen, mag sich der Wilddiebsbande gegenüber feige genug verhalten haben, so daß die jungen Leute nun erst recht an zu jagen fingen. Endlich muß sich der Friedensrichter aber doch aufgerafft und — allem Anscheine kraft seines Amts — Jagd auf die Wilddiebe gemacht haben. Daß es dabei zum Kampfe gekommen, läßt sich voraussezen, und daraus mag dann das „riot" herausconstruirt sein, was die Sache alles Ernstes zum Sternkammerfall stempelte [2]). Der folgende Abschnitt wird uns lehren, daß Shakespeare alles mögliche aufgeboten

---

1) So stellt er es selbst dar, wie der folgende Abschnitt zeigen wird.

2) Daß die Drohung mit der Anklage vor der Sternkammer historische Thatsache ist, läßt auch Ben Jonson's Every Man out of h. H. erkennen. Vrgl. Bd. I, S. 261. K. Elze theilt W. Sh., S. 117, N. 1, mit, daß Thom. Lucys Sohn, ebenfalls Thomas geheißen, 1610 einen Wilddiebstahlsfall vor die Sternkammer gebracht haben soll. Dieser jüngere Lucy hat, so viel ich weis, einen gesezlich anerkannten Wildpark gehabt, sein Vater nur einen Privatwildpark. In dem Falle von 1610 mag daher die Sache durch die damaligen außerordentlich harten Wilddiebstahlsgeseze zum Sternkammerfalle qualificirt sein; sollte indeß der jüngere Lucy ebenfalls nur noch einen Privatwildpark beseßen haben, so muß der Fall von 1610 durch ähnliche accidentielle Umstände zum Sternkammerfall qualificirt sein, wie ich sie im Texte für Shakespeares Fall angenommen habe.

Digitized by Google

hat, den alten Filz zu beschwichtigen. Umsonst; er hatte es ein Mal auf die Frau abgesehn, die er dem Schuze ihres Ehemannes entwinden wollte, und blieb daher bei seiner Drohung, die den Delinquenten endlich zu eiliger Flucht nöthigte, wenn er nicht sich und seine Familie elendiglich verderben wollte. Damit war des großen Dichters Geschick entschieden. Wie er es selbst in der im folgenden Abschnitte zu besprechenden Passage darstellt, opferte er das Eheglück, und wurde dem Rufe seines Schicksals folgend Englands größter Dichter!

Ueberlegen wir uns nun, worein der Dichter seine Vertheidigung sezt, so werden wir, glaube ich, zu dem Resultate kommen, daß er, der ja Twelfth Night I. 5 den Narren sagen läßt: „As there is no true cuckold but calamity, so beauty sa flower“ [1]), die Schmach der Hahnreischaft um deswillen von sich ablehnt, weil er in Stratford alles Menschenmögliche gethan sie abzuwehren, später aber, nachdem das Unglück doch geschehen, durch echte Philosophie die Herzensruhe in sich widerhergestellt, dann aber Werke vollbracht hat, welche ihm und seiner ganzen Nation zur Ehre gereichen. Der Stolz dieses Bewußtseins macht sich — meinem Gefühle nach — Luft in Fords Worten an Falstaff am Schluße des Stücks:

„Now, sir, who's a cuckold now? — Master Brook, Falstaff's a knave, a cuckoldly knave; here are his horns, Master Brook: and, Master Brook, he hath enjoyed nothing of Ford's but his buck-basket, his cudgel, and twenty pounds of money, which must be paid to Master Brook; his horses are arrested for it, Master Brook.“

Mit den vorstehend festgestellten Ergebnißen und mit Shakespeares unbeugsamer Charakterfestigkeit stimmt auch überein, daß nach der Geburt der beiden Zwillinge (Fe-

---

1) Wie (psychische wie physische) Hilflosigkeit (calamity) allein ein echter Hahnrei ist — scil. weil sie außer Stande, die Schmach von sich abzuwehren (wie Sh. z. Z. seiner Landflucht) — so ist die Schönheit eine Blume, welche gebrochen werden kann, wie diejenige von Shs. Frau, und welche welkt, (namentlich wenn man dem Leide so wenig Widerstand leistet wie Olivia).

Digitized by Google

bruar oder Januar 1585) dem Dichter keine Kinder mehr geboren sind; dagegen scheint mir eine Thatsache neben diesen — der Hauptsache nach sicher — historischen Resultaten gradezu wunderbar; ich meine, daß Shakespeare trozdem noch fähig gewesen ist, einen Cymbeline zu dichten. Daß dies Stück jünger ist wie die Lustigen Weiber, wird nicht leicht jemand bestreiten wollen; man sehe aber die Fabel dieser phantastischen Komödie an, ob sie nicht einer Uebertragung des eigenen Schicksals des Dichters ins rein Phantasievolle ähnlich sieht; ja noch mehr, man betrachte nur den Charakter des Posthumus, ob er nicht sprechende Züge des Dichters selbst trägt, und dagegen das rohe Holzgesicht des Cloten, ob es nicht dem Shallow und Slender auffallend ähnelt. Man sollte meinen, Shakespeare hätte einem solchen Stoffe für die Zukunft aus dem Wege gehen müßen. Man sollte, ja; aber nur unter einer Bedingung; nämlich wenn man nicht berücksichtigte, daß der Dichter innerlich überwunden gehabt, und daß er deshalb das natürliche Bedürfniß gefühlt, mit der phantastischen Komödie sich wider in das Gebiet der reinen Phantasie zu flüchten, nachdem ihn die rohe Faust seiner Gegner zu nahe an die schmerzliche Wirklichkeit herangestoßen. Cymbeline scheint mir ein ähnlicher innerer Reinigungsprocess zu sein wie Hamlet; aber Cymbeline ist veranlaßt durch die Lustigen Weiber, Hamlet durch das reale Leid, und lezterer steht daher auch demselben weit näher, wie die phantastische Komödie.

Die biographischen Resultate der Lustigen Weiber sind mit den vorstehenden Auseinandersezungen zwar im wesentlichen, aber doch noch nicht vollständig erschöpft. Zuvörderst ist erst noch zu constatiren, daß gewiße Versuche verfehlt sind, Shakespeares Uebersiedelung nach London aus anderen theils praktischen, theils psychologischen Motiven zu erklären, wie die Gefahr, welche ihm von Lucys Seite her drohte. Die ökonomischen Motive namentlich, welche der antiquarische Sammelfleiß, um seine Arbeit doch nicht völlig umsonst gethan zu haben, dem Dichter hat unterschieben wollen, erweisen sich seinen eigenen Andeutungen gegenüber als vollkommen grundlos, wie sie denn auch ohnehin auf so schwachen Füßen stehn, daß sie eigentlich gar nicht mehr in Betracht gezogen werden

Digitized by Google

sollten [1]). Aber selbst das psychologische Motiv, des Dichters entschiedene Anlage, ist nicht haltbar. Der folgende Abschnitt wird lehren, daß der Dichter selbst seinen Uebertritt nach London ganz bestimmt als durch die Verhältniße erzwungen, von künstlerischem Gesichtspunkte aus, als durch glückliche Schicksalsfügung herbeigeführt darstellt. Wir können daher nur mit Bestimmtheit sagen, erfolgt wäre der Uebertritt unter allen Umständen; aber wir müßen auch gelten laßen, daß er in ganz anderer Weise erfolgt wäre, wenn er als That freier Entschließung geschah. Wie die Dinge jezt liegen, hat der Dichter allerdings, und zwar mit klarem Bewußtsein, der Welt sein Kunstgenie durch seine Flucht gerettet, gleichwohl läßt sich nicht verkennen, daß er nicht mit der Hoffnung, und nicht in der Gemüthsverfaßung nach London gegangen ist, von seinem Kunstgenie sofortigen Gebrauch zu machen. Sein Kunstgenie — er deutet es, wie ich im folgenden Abschnitte zeigen werde, selbst an — mußte sich erst durch schweres Leid zur Reife hindurchkämpfen. Als er nach London kam — ich habe es schon Sh. d. Kpfr. IV. SS. 721 ff. gesagt — litt er an lähmender Schwermuth. Das deutet er auch in der im folgenden Abschnitte zu besprechenden Passage sehr verständlich selbst an, indem er, die Worte des Psalmisten benuzend, von sich — im Gegensaz zu den melodiereichen Vögeln, die ihn in London umschwirrten — sagt: „Whenas I sat in Babylon.“ Der 2. Vers jenes Psalmes lautet nämlich: „Unsere Harfen hingen wir an die Weiden, die darinnen sind“, das heißt: unser Gesang verstummte, und dieser Vers, das wird niemand bestreiten, der den Gegensaz der melodiereichen Vögel zu dem Gefangenen von Babylon richtig aufgefaßt hat, macht Shakespeares schwermüthigen Vergleich erst vollständig.

---

1) So hat schon Mich. Bernays, Shakesp. e. kathol. Dichter, Sh. Jahrb., I. 236, mit vollstem Fuge geurtheilt.

Digitized by Google

VI.

Es bleibt jezt nur noch übrig, die Entstehungszeit unserer Komödie zu ermitteln. Diese Arbeit ist nicht sowohl durch sich selbst gewinnbringend, als vielmehr durch gewiße Nebenproducte, welche sich dabei erzielen laßen, sobald sie nur nicht zu direct auf ihren Endpunkt losschreitet. Ich muß mir daher gestatten, in der folgenden Untersuchung nicht den klar vor Augen liegenden gradesten Weg zu gehn, sondern einige Umwege zu machen.

Die hergebrachte Datirung des Stückes, welche von den bedeutendsten Autoritäten ausgegangen ist und noch heute von denselben vertheidigt wird, beruht auf dem negativen Momente, daß Franz Meres in seiner Paladis Tamia, 1598, unserer Komödie nicht gedenkt, und auf dem positiven, daß das Stück unter dem 18. Januar 1602 in das Verlagsregister eingetragen ist. Man hat daraus gefolgert, daß es 1598 noch nicht existirt habe, also in einem der Jahre 1599—1601 verfaßt sein müße. Die Unrichtigkeit dieser Datirung können wir schon jezt mit Sicherheit übersehn; doch wollen wir uns vorläufig erst noch mit einer heterodoxen Meinung befaßen, welche sich schon seit Jahrzehnten von der herrschenden abgezweigt hat, und welche der neckische Zufall just zu derselben Jahreszahl geführt hat, zu der auch meine Bestimmungsmaterialien führen. Charles Knight nämlich hatte in den englischen Archiven ausfindig gemacht, daß im Jahre 1592 Graf Friedrich von Mümpelgard, nachmaliger Herzog von Würtemberg, in London gewesen war, um sich in den Orden der Ritter zum Hosenbande aufnehmen zu laßen, und daß bei der Rückreise des Prinzen die Postpferde nicht bezahlt seien, oder irgend eine derartige Ungehörigkeit vorgekommen. Das veranlaßte denselben, unter Erwägung gewißer, im Anhange I darzulegender Umstände, die Anspielungen unserer Komödie auf den Hosenbandorden, sowie den Pferdediebstahl, der gegen den Esel von Wirth begangen wird, mit dieser Reise des Prinzen in Beziehung zu sezen, und demgemäß in der Einleitung zu den Lustigen Weibern im III. Bande seiner „Pictorial Edition of Shakespeare" London 1845, dieselbe von 1592 zu datiren. Daß ein ge-

Digitized by Google

wißer Zusammenhang zwischen der mümpelgard-würtemberger Hosenbandangelegenheit existirt, scheint mir, aus Gründen, welche ich Anhang I darlegen werde, unbestreitbar; ebenso gewiß aber ist, wie sich dort zeigen wird, daß dieser Zusammenhang kein derartiger ist, um darauf Knights Datirung zu gründen. Knight hat dieselbe denn auch später entweder ganz aufgegeben, oder wenigstens sehr erheblich modificirt [1]), indem er zugegeben, daß das Stück die Gestalt, welche es in der Folio von 1623 zeigt, erst 1596 erhalten habe.

---

1) Ich selbst kenne weder Knights illustrirte Shakespeareausgabe, noch auch das zweite Werk, seine „Shakespeare-Studies", 2 Bde. London 1850, 2. Aufl. 1867, sondern stütze meine Wißenschaft von den Motiven seiner Ansicht und von der Thatsache, daß er dieselbe später in dem 2. Werke geändert hat, einzig und allein auf Delius, Die tiecksche Sh.-Kritik, S. 112, Alex. Schmidt, Einltg. z. d. L. Weib. und Ulrici. Ich bin unter diesen Umständen sogar völlig außer Stande, Auskunft darüber zu geben, ob Knight bei seiner Meinungsänderung über die Entstehungszeit der Lust. Weiber zugleich jeden Gedanken an einen historischen Zusammenhang der Episode unseres Stücks, auf welche er sich stützt, mit der mümpelgard-würtemberg. Hosenbandgeschichte aufgegeben hat, oder nicht. In seiner Shakespearebiographie, das ersehe ich aus dem Citat K. Elzes, W. Sh., S. 382, steht Knight noch auf dem Standpunkte, daß ein Zusammenhang bestehe; diese aber ist gleichzeitig mit den letzten Bänden seiner illustrirten Shakespeareausgabe erschienen, während seine Shakespearestudien jünger sind. Unter den neueren Schriftstellern steht außer Kurz auch Alb. Cohn auf Knights Standpunkt, der, Sh. in Germany, I, S. LII, sogar halbwegs auf den älteren Standpunkt desselben zurückgegangen ist, indem er die Jahre 1593—96 als die Zeit bezeichnet, wo das Stück entstanden sein müße. Daß dieser Rückgang ein entschiedner Fehler ist, hoffe ich zur Evidenz zu zeigen. Endlich möchte ich auch noch Kreyßig zu den Anhängern von Knights jüngerer Ansicht rechnen; ich kann wenigstens eine Auslaßung desselben, Vorlesungen, 3. Aufl. II. 189, die ich hier nicht weiter herausheben will, nicht anders verstehn. Andernfalls würde ich annehmen müßen, daß Kreyßig sogar noch auf dem heute überwundenen Standpunkte von Chalmers stehe, welcher wegen des in früheren Zeiten stets angenommenen dramatischen Zusammenhangs der Lust. Weiber mit den beiden Theilen Heinrichs IV dieselben in das Jahr 1596 sezen wollte.

Digitized by Google

Knights archivalische Forschungen haben später in Deutschland Herm. Kurz angeregt, durch weitere Forschungen in den würtembergischen Archiven das historische Material zu vervollständigen; die betreffenden Ergebniße sind in 2 Aufsäzen „Von Mümpelgard nach Windsor“ und „Der Wirth zum Hosenband und seine deutschen Gäste“ (Zu Shs. Leben und Schaffen. Bd. I, München 1868) niedergelegt; und in einem 3. Aufsaze (ebendas.) „Die Dramengruppe von 1595“ hat er den Versuch gemacht, auf Grund der neuen Ergebniße das Jahr 1595 als das Geburtsjahr der Lustigen Weiber zu fixiren. Wir werden im Anhang I sehen, daß Kurz, dessen Darstellung übrigens an einer ungemeßen weitschweifigen Ueberladung mit den gleichgiltigsten Nebendingen leidet, in der That einige Details ans Licht gezogen hat, welche geeignet sind, die im Anhange zu besprechende Episode unserer Komödie einigermaßen historisch zu erläutern; nur muß entschieden behauptet werden, daß Kurz selbst diese Nuzanwendung seiner Forschungsresultate in keiner Weise gemacht, ja bei seiner unverkennbaren Unklarheit darüber, um was es sich eigentlich bei Shakespeare handelt, gar nicht hat machen können [1]). Davon aber — das wird uns der Anhang ebenfalls lehren — daß Kurz sein eigentliches Ziel erreicht hätte, nämlich nachzuweisen, daß Shakespeare die von ihm erforschten Dinge als eigentliches Object seiner Satire ins Auge gefaßt habe, und daß deshalb unser Stück in das Jahr 1595 zu sezen, kann ebenso wenig die Rede sein, wie daß es ihm überhaupt nur gelungen, 1595 als das Geburtsjahr der Lustigen Weiber nachzuweisen. Ich schließe mich unbedingt dem desfallsigen Urtheile Ulricis an, in welchem sich auch wohl so ziemlich die allgemeine Ansicht aussprechen dürfte. Derselbe sagt, Shs. dr. Kst., 3. Aufl. II. 370, Note: „Neuerdings hat Herm. Kurz, zu Shs. Leben u. Schaffen, SS. 59 ff., SS. 101 ff., die knightsche Ansicht wider aufgenommen, und sucht . . . nachzuweisen, daß nicht nur die Lustigen Wei-

1) Nur mit dieser erheblichen Einschränkung kann ich es als richtig anerkennen, wenn K. Elze, W. Sh., S. 382, wegen der „interessanten Zeitanspielungen“ in unserem Lustspiele „namentlich“ auf Kurz verweist.

Digitized by Google

ber und die beiden Theile Heinrichs IV, sondern auch Heinrich V bereits 1595 entstanden sein müßen. Sein Beweis ist indeß nur ein Gewebe von Hypothesen, die er zwar wie ausgemachte Thatsachen behandelt, aus denen sich weiter schließen und folgern laße, die aber ms. Es. nicht einmal plausibel sind.“ [1])

Ist aber die Anspielung an die Hosenbandgeschichte des Grafen Friedrich von Mümpelgard und des nachmaligen Herzogs von Würtemberg ein Ereigniß, das an und für sich einen chronologischen Anhalt nicht gewährt, so enthält das Stück, von seinem engen Zusammenhange mit Sommernachtstraum und Sommers l. W. ganz abgesehn, doch noch zwei zeitgeschichtliche Anspielungen, welche sich bei genauerem Betracht von chronologischem Werthe zeigen werden; ich meine eine Anspielung auf Marlowes Ende, welche der Forschung bisher vollkommen entgangen zu sein scheint, und die männiglich bekannte Anspielung I. 4 an den Reichthum Guianas; die leztere namentlich wird sich von so bedeutendem chronologischen Gewichte ausweisen, daß sie in Verein mit dem sonstigen chronologischen Material, das ich herbeigeschafft habe, uns über das schwere Bedenken hinwegheben wird, das die Forschung uns mit dem Hinweise auf die Nichterwähnung des Stückes bei Meres entgegensezt. Aber auch jene erstere Anspielung darf ms. Es. bei Ermittlung der Entstehungszeit unseres Stückes nicht über-

---

1) Gegen Knight hatte schon Gervinus eingewandt (Shakesp., 4. Aufl., I. 478) die Anwesenheit Friedrichs v. M. in London, i. J. 1592, könne auch dem Shakespeare „aus früherer Erinnerung vorgeschwebt haben, könne ihm auch ganz unbekannt gewesen, und die geglaubte Anspielung ein bloßer Zufall sein.“ Die leztere Möglichkeit halte ich für absolut ausgeschloßen; Shakespeare hat sicher von der Anwesenheit des Grafen 1592 wie von seiner Gesandtschaft 1595 Kenntniß gehabt. Die Frage ist nur, ob und wie er diese Kenntniß hier verwerthet hat, und diese Frage ist von Kurz und Knight offenbar so kritiklos beantwortet, daß ihre Antwort sich schlechterdings nicht gebrauchen, geschweige denn chronologisch gebrauchen läßt. — Von deutscher Seite ist übrigens auch noch durch Alex. Schmidt dem Kurz widersprochen; ich komme im Anhange auf diesen Widerspruch zu sprechen.

Digitized by Google

sehn werden, obwohl ihr die Concinnität für die Chronologie, welche der Anspielung an Guiana beiwohnt, beiweitem nicht zugesprochen werden darf. Sie findet sich in folgender Passage der 1. Scene des III. Akts, wo Evans in Begleitung Simpels auf den Doctor Cajus wartet, der ihn zum Zweikampfe herausgefordert hat:

Evans. I pray you now, good Master Slender's servingman, and friend Simple by your name, which way have you looked for Master Caius, that calls himself doctor of physic? [1])

Sim. Marry, sir, the pitty-ward, the park-ward, every way; old Windsor way, and every way but the town way.

Evans. I most fehemently desire you, you will also look that way.

Sim. I will, sir. *[Retires.*

Evans. Pless my soul, how full of cholers I am, and trempling of mind! — I shall be glad if he have deceived me. — How melancholies I am! — I will knog his urinals about his knave's costard, when I have goot opportunities for the ork: — Pless my soul! — *[Sings.*

To shallow rivers, to whose falls
Melodious birds sing madrigals;
There will we make our peds of roses,
And a thousand fragrant posies.
To shallow —

Mercy on me! I have a great dispositions to cry. — *[Sings.*

Melodius birds sing madrigals; —
Whenas I sat in Pabylon, —
And a thousand vagram posies.
To shallow, &c.

Sim. [*coming forward*] Yonder he is, coming this way, Sir Hugh.

Evans. He's welcome. — [*Sings.*

To shallow rivers, to whose falls —

Heaven prosper the right! — What weapons is he [2]).

---

1) Das heißt: „Euphuist".

2) Das „he" ist auf „heaven" zu beziehn. Shakespeare sagt sonst regelmäßig heavens in solchen Anrufungen; hier aber ist der Singular heaven der Rückbeziehung wegen — neben der

Digitized by Google

Sim. No weapons, sir. There comes my master, Master Shallow, and another gentleman, from Frogmore, over the stile, this way.

Evans. Pray you, give me my gown; or else keep it in your arms.

Die kleine Episode ist von tiefem und ernstem Gehalt; aber, wie immer bei solchen Gelegenheiten, ist Shakespeares Sprache sehr dunkel, was denn auch wider zur Folge gehabt hat, daß die Lesart an einzelnen Stellen zweifelhaft geworden ist. So hat man zunächst in Simpels Worten das „pitty-ward" beanstandet, obwohl es durch die Folio von 1623 (pittie-ward) verbürgt ist; und Steevens, dem Benda[1]) in seiner Uebersezung folgt, hat dafür „city-ward" gesezt, nur weil man gegenwärtig keine Oertlichkeit im Windsorpark mehr nachweisen kann, welche „Pitty" heißt. Die besten Autoritäten unter den Herausgebern und Commentatoren, wie Collier, Dyce, Delius, Alex. Schmidt, laßen allerdings

---

augenfälligen, formellen Beziehung auf Shallow — gesezt. Giebt man dem he die von mir vorgeschlagene Beziehung, so erinnert der ganze Saz: „Heaven prosper the right; what weapons is he!" unwillkürlich an Luthers „Ein feste Burg ist unser Gott, ein gute Wehr und Waffen", das dem Shakespeare — wie der gewichtvolle Ernst der Scene dringend vermuthen läßt — dabei gegenwärtig gewesen sein dürfte.

Simpels Harlekinade ist mit großer Sorgfalt so eingerichtet, daß unter den Ankömmlingen Shallow ganz besonders ausgezeichnet wird; Simpel spricht zunächst so, als ob nur der eine Ankömmling, Shallow zu erwarten wäre, und diesem sezt Evans die Worte entgegen: „He's welcome. . . . Heaven prosper the right!" u.s.w.; und nachher wird sogar Shallow allein mit Namen genannt. Die polemischen Consequenzen dieser Anordnung liegen ms. Es. auf der Hand; es ist eben der im Shallow repräsentirte Thom. Lucy, welchem des Evans Invocation entgegengesezt wird, hier entgegengesezt, wo Shakespeare eben zeigt, wie wunderbar der Himmel ihn geführt, und welche Rolle Lucy dabei gespielt hat.

1) Tieck bleibt allerdings der Folio treu; aber seine Uebersezung „Pittywary" ist denn doch gar zu kindisch, als daß sie Shakespeares Sinn enthüllen könnte. Was sich Herm. Kurz bei seinem: „den kleinen Park hin, den großen Park hin, rechts und links" gedacht hat, ist ebenfalls unerfindlich.

Digitized by Google

die Foliolesart nicht fallen, aber einen Aufschluß über des Dichters Gedanken geben auch sie nicht.

Meiner später darzulegenden Auffaßung nach kleidet Shakespeare hier, wie so häufig, einen ernst moralischen Gedanken in die humoristische Form einer Clownrede, und daraus ist das von ihm selbst gebildete Wort „pity-ward“ [1]) zu erklären, wobei an gar keine Oertlichkeit gedacht ist [2]).

---

1) Nicht pitty-ward.

2) Daß das Verständniß von Simpels Worten die exorbitantesten Schwierigkeiten macht, weil sie dramatisch unerklärt gelaßen sind, namentlich die eigenthümliche Zusammenstellung der verschiedenen Wege räthselhaft bleibt, wird wohl niemand bestreiten. Ich kann mich drehn und wenden wie ich will, ich komme immer nur auf den Ausweg aus diesem Labyrinthe zurück, daß die ausgehobene Passage die eigentliche Antwort Shakespeares auf Nashs Kuckuksruf enthält. Die Berechtigung zu dieser Ansicht kann ich selbstverständlich nicht in dieser Note darthun, sondern nur durch eine sorgfältige Exegese der ganzen Passage, welche der Text bringen wird. Nehmen wir aber einen Augenblick diese Position schon hier als gegeben an, und stellen wir uns namentlich auf den Standpunkt, daß Simpels Worte Shakespeares Collision mit Thom. Lucy wegen seines Einbruchs in den Wildpark berühren, dann, scheint mir, verliert sich die Dunkelheit der Rede.

Der Leser kann sich aus Schmidts Shakespeare-Lexicon s. v. park, überzeugen, daß unser Dichter das Wort immer nur in dem speciellen Sinne von „Jagdpark“, Jagdgehege gebraucht hat; und so erklärt es Alex. Schmidt auch für unsere Stelle. Legen wir gleichfalls hier ein Mal diese Bedeutung unter; nehmen wir ferner — ein vorläufig unmotivirter Sprung — an, daß das seltsame „old Windsor-way“ ungefähr so viel besagen solle wie: die altgewohnte stratforder, besser vielleicht, da Lucys Wildpark bei Charlescote lag, charlescoter Weise; nehmen wir ferner — ein sehr billiges Verlangen — an, daß der Clown Simpel die Frage des Evans: „which way looked you for master Cajus?“ absichtlich falsch versteht, indem er mit echt clownischem Quid pro quo Doctor Cajus als John Lyly, und die Worte „for master Cajus“ in dem Sinne nimmt: es ist nur, um dem John Lyly auf seine (Bd. I S. 62 erwähnte) Insinuation der Schlaffheit und Feigheit Bescheid zu geben; und nehmen wir endlich an, daß Simpel in fernerer clownischer Verwechslung der Verhältniße in seiner Antwort nun auf die Umstände übergeht, die den Dichter zur Flucht von Stratfort gezwungen; mich deucht, dann hellt

Digitized by Google

Noch an einer zweiten Stelle der kurzen Passage findet sich indeß eine erhebliche Variante, die jedoch nicht von

---

sich der Sinn von Simpels Worten merkwürdig auf. Sie sagen dann: „Wahrlich, Herr, was die Wildparksangelegenheit betrifft (the park-ward), habe ich mich ans Mitleid gewandt (I looked the *pity*-ward); ich habe mich darauf berufen, daß es alte charlescoter Gewohnheit sei; aber alle meine Bemühungen (every way) führten mich nur zu dem Resultate, daß kein anderer Weg übrig bleibe, als nach London zu gehn (but the town way). Ich bemerke dabei ausdrücklich, daß „town" auch sonst — nach Schmidts Sh.-Lex. — in einem Sinne vorkommt, der meiner Interpretation durchaus günstig ist. Dieselbe läuft allerdings auf eine Art Identification Simpels mit Shakespeare hinaus; aber mir scheint mit Recht. Schon darin spricht sich Absichtlichkeit und Tendenz aus, daß Simpel, der Diener Slenders, der mit Evans gar nichts zu thun hat, in diese Scene eingeführt ist. Wenn ich mich nicht vollkommen täusche, so ist das geschehn, um die unbehilfliche Lage zu parodiren, worin Shakespeare sich seinem Todfeinde gegenüber bei der Katastrophe befand. Und mir scheint, auch im Fortgange des Dialogs spielt Simpel diese Rolle weiter. Evans sagt zu ihm: „I most vehemently desire you, you will *also* look that way;" der Pfarrer ersucht damit den Simpel „nachdrücklichst" diesen lezten Ausweg mit gleicher Energie (also vehemently) zu versuchen (to look); und Simpel antwortet „I will, Sir", wie es Shakespeare selbst gesagt haben dürfte, als er gesehn, daß ihm nichts anderes übrig blieb. Kurz darauf, wie um uns noch mehr in diesen Vorstellungen und Erinnerungen zu bestärken, heißt es dann von Shallow, er steige — eben vom Froschmoor herkommend — über das Wildgatter (over the stile)!

Endlich mag hier, wenngleich nur beiläufig, noch auf den kurzen Monolog des Evans hingewiesen werden:

„Pless my soul, *how full of cholers I am, and tremplinp of mind!* — I shall be glad if he have deceived me: — *how melancholies I am!* — I will knog bis urinals about his knave's costard when I have goot opportunities for the ork: — Pless my soul!" —

Spricht sich hierin nicht ein durchaus subjectives, nicht objectiv durch die Phantasie projicirtes Gefühl aus? Mich deucht, sobald man mit mir annimmt, daß Simpels Worte das schreckliche Ereigniß aus des Dichters eigner Vergangenheit in ihrer kurzen clownischen Weise zusammenpressen, kann man nicht anstehn, diese Frage zu bejahen; denn es mußte für Shakespeare eine wahre Qual sein, diese Dinge öffentlich zu besprechen.

Digitized by Google

den späteren Herausgebern und Commentatoren herrührt. Die Quarto von 1602 nämlich läßt den Evans in der 2. Strophe nicht singen: „Whenas I sat at Papylon," sondern anklingend an eine Twelfth Night II. 3, 84 benuzte weltliche Ballade: „There dwelt a man in Babylon", während die Worte der Folio „Whenas I sat in Pabylon" einer später zu erwähnenden, metrischen Uebersezung des 137. Psalms entnommen sind. Ueber die Richtigkeit der Lesart kann kein Streit aufkommen; wie ich zeigen werde, verlangt der Zusammenhang unbedingt die Foliolesart, die denn auch allgemein von der Shakespeareforschung als richtig anerkannt zu sein scheint [1]).

Die vorhergehende Strophe:

To shallow rivers, to whose falls
Melodious birds sing madrigals;
There will we make our peds of roses,
And a thousand fragrant posies,

ist aus Versen eines kleinen lyrischen Gedichtes Christopher Marlowes zusammengesezt, und darin liegt, wie ich zeigen werde, die Anspielung auf dessen Tod. Marlowe singt nämlich in einem „The passionate shepherd to the Love" überschriebenen Gedichte, welches in verstümmelter Form als 20. Lied in die bekannte Sammlung von lyrischen Gedichten übergegangen ist, welche der Verleger W. Jaggard 1599 als von Shakespeare herstammend, unter dem gemeinsamen Titel „The passionate Pilgrim" herausgegeben, u. a.:

And we — der Schäfer und seine Gedichte — will sit upon the rocks,
Seeing the shepherds feed their flocks,
By shallow rivers, to whose falls
Melodious birds sing madrigals.

And I will make thee beds of roses [2]),

---

1) Ob ihr Benda und Tieck folgen, kann ich aus deren Uebersezungen nicht erkennen; Herm. Kurz thut es. Collier, Dyce, Delius, Alex. Schmidt, Sh.-Lex. s. v. Babylon, adoptiren ebenfalls unbedingt die Foliolesart.

2) Nach Jaggards Passionate Pilgrim lautet der Vers merkwürdiger Weise mehr mit des Evans Gesang übereinstimmend: „*There* will I make thee a bed of roses." Die Aenderung scheint

Digitized by Google

And a thousand fragrant posies [1]),
A cap of flowers, and a kirtle;
Embroider'd all with leaves of myrtle.

Es kann also keinem Zweifel unterliegen, daß Shakespeare hier an Marlowe gedacht hat; es kann aber ferner nicht zweifelhaft sein, daß er auch seinem Auditorium den Marlowe hat ins Gedächtniss rufen, sein eigenes Schicksal mit demjenigen seines großen Vorgängers in Parallele stellen wollen. Ein eigenes Schicksalswalten ist es, auf das der Dichter hier sein sinnendes Auge gerichtet hat, und das sein Gemüth in seiner ganzen Tiefe bewegt. Ein ganz ähnliches Geschick wie das, welches Marlowe, diesen einzigen Vorgänger Shakespeares von wirklich genialer dramaturgischer Begabung, und ebenso wie Shakespeare selbst aus der niederen Sphäre des bescheidenen Kleinbürgerthums hervorgegangen, dem Reiche des Menschenlebens entriß, hatte seinen größeren Nachfolger dem Schoße seiner Familie entrißen und dem Reiche der dramatischen Kunst zugeführt! Bei aller äußeren Aehnlichkeit des Schicksals, wie völlig ungleich war aber auch ihr inneres Schicksal. Als Marlowe am 1. Juni 1593 starb, war er die Wege eines Lucy gewandelt; als dagegen Shakespeare flüchtig werden mußte, hatte er sein theuerstes Recht gegen Rechtschicane und freche Wollust vertheidigt. Marlowe wurde das Opfer seiner sinnlichen Ausgelaßenheit [2]); den Shakespeare machten seine Leiden ernst und groß; und mein Ohr täuscht sich ent-

---

den Lustigen Weibern entlehnt zu sein, wie denn auch eine zweite Aenderung dem Philipp Sidney entlehnt ist.

1) Hier „Blumenstrauß." Das Wort bedeutet aber auch „Motto", „Sinnspruch;" und diese Bedeutung erhält es, wie wir sehn werden, in Shakespeares 2. reimlosen Strophe.

2) Ich muß es dem Leser überlaßen, bei Dyce, Marlowe's Works, 1862, Account, S. XXXI f., sich über die verschiedenen Berichte über Marlowes Todesart zu unterrichten. Ich für meine Person halte mich einfach an Meres Palladis Tamia: „As the poet Lycophron was shot to death by a certain rival of his, so Christopher Marlowe was stabbed by a bawdy serving-man, a rival of his lewd love." Hier sind die Thatsachen, so weit sie uns interessiren, sicher richtig angegeben. Man muß daraus schließen, daß Marlowe einem Bauern (serving-man) ins Gehege gefahren, daß dieser ihm aufgelauert, und ihn dann im Handgemenge erstochen hat.

Digitized by Google

weder ganz über die Töne, die hier erschallen, oder es klingt etwas hindurch wie: Marlowe! Marlowe! hättest du meine Leidesschule durchgemacht!

Im vollsten Einklange mit dem hier geschilderten Ideen- und Gefühlsgange leitet der Dichter den Monolog und Gesang des Evans durch die bereits S. 166, N. 2 klar gelegte Anspielung Simpels auf die Wilddiebsgeschichte ein. Die Wahl der Verse aus Marlowes Passionate Shepherd, aus denen die erste Strophe von Evans Lied gebildet ist, ist aber mit gewohnter Meisterschaft so getroffen, daß gleich das zweite Wort „shallow" auf den alten Shallow hinweist [1]), während die beiden ersten Verse:

To shallow rivers, to whose falls
Melodious birds sing madrigals,

unwillkürlich wie ein lezter leiser Nachhall aus Shakespeares Jugendzeit klingen. Shakespeare, der Schwan vom Avon [2]) hatte in seiner Heimath Stratford jenes Glück genoßen, das Kit Marlowe hier für sich ersehnt, bis daß sein Glück durch Bubenhand zerstört wurde; und wie das geschah, das deutet der 3. Vers der 1. Strophe an.

Da, wo dieser melodische Vogel seinen Sang erschallen ließ, wollten andere sich auf Rosen betten; „*There* will *we* make *our* beds of roses", sagt Shakespeare in absichtsvoller Abweichung von Marlowe. Der Schmerz dieser Erinnerung überwältigt den gutmüthigen Evans so sehr, daß er laut aufschreien möchte, und er singt in scheinbarer Verwirrung weiter:

---

1) Man beachte die — ms. Es. völlig unverkennbare — Absichtlichkeit der Composition:

Evans: To *shallow* —
Simple: Yonder *he* is coming etc.
Evans: *He* is welcome.
To shallow rivers, to whose falls —
Heaven prosper the right! what weapons is he!
Simple: *He* — d. h. Shallow-Lucy, der Gewährsmann der Lyly und Nash — is no weapons; also nicht wie „unser Gott" eine feste Burg u.s.w.

2) Der Avon wird erst bei Stratford schiffbar, und kann also mit einiger poetischer Licenz von des Dichters polemischem Standpunkte aus wohl ein untiefer Strom genannt werden.

Digitized by Google

Melodious birds sing madrigals; —
Whenas I sat in Pabylon, —
And a thousand vagram posies.

Auch in dieser Strophe noch prägt sich der Parallelismus Shakespeares mit Marlowe aus; eine Thatsache, deucht mich, die jeder sofort fühlen muß, welcher den Contrast des 2. Verses zum 1. gehörig ins Auge faßt. Mit dem 3. Verse aber giebt der Dichter der Sache eine entschiedne Wendung zu Nash, Lyly u.s.w. und deren Schmähungen.

Sobald man darin nur das aus „fragrant“ corrumpirte „vagram“ ebenso wie Dogberrys, „vagrom“ (Much ado ab. noth. III. 3, 26) für ein schwach entstelltes „vagrant“, Vagabund nimmt, giebt nämlich diese Strophe den vollkommen klaren Sinn: Vögel mit klangreichen Stimmen singen Madrigals über das Thema: was vorging, als (when-*as* [1]) ich in Babylon trauernd saß, und dazu tausend Stammbuchverse (posies) auf meine Landstreicherei (vagrant). Anschließend an den herrlichen 137. Psalm nennt Shakespeare im 2. Verse die Zeit, wo es ihm unmöglich war wegen der ihm von Thom. Lucy drohenden Gefahr seine Heimath zu besuchen, gemüthvoll seine babylonische Gefangenschaft [2]); im 1. Verse aber klagt er darüber, daß

---

1) Es sei dabei noch bemerkt, daß in der marlowe-nashschen Didotragödie, und zwar grade in denjenigen Passagen, welche ich für die Produkte der nashschen Phantasie halte, das Wort „whenas“ statt des einfachen when massenhaft vorkommt. Ob das bei der Wahl unseres whenas mit bestimmend gewirkt hat, laße ich dahin gestellt.

2) Der 2. Vers ist, wie bereits S. 171, N. 2, bemerkt, einer metrischen Uebersezung des 137. Psalms entlehnt, deren 1. Vers — nach Delius — lautet:

When we did sit in Babylon,
The river round about,
Then, in remembrance of Zion,
The tears for grief burst out.

Shakespeare hat absichtsvoll das „when we did sit“ in „whenas I sat“ verändert, ein Umstand, der für sich allein mit vollkommener Deutlichkeit spricht.

Daß die von mir adoptirte Foliolesart die richtige ist, ergeben meine Ausführungen im Texte. Die Variante der Quarto: „There dwelt a man at Babylon“ hängt mit der später zu be-

Digitized by Google

Thom. Nash und Genoßen keinen Anstand genommen, auf die traurigen Ereigniße dieser Zeit anzuspielen, und im 3. darüber, daß sie die Schlechtigkeit sogar so weit getrieben, seine Flucht nach London und seinen Uebertritt zur Bühne als Landstreicherei zu bezeichnen, und an zahlreichen Stellen darauf anzuspielen, daß er, wie alle Schauspieler, ein Landstreicher sei. Der feine Gegensaz von Shakespeares eigner „babylonischer Gefangenschaft" gegen die „melodious birds", d. h. gegen die sinnliche Befangenheit, welche selbst das starke Genie Marlowes in Banden gehalten; dieser feine Gegensaz, sage ich, auf den ich im Vorbeigehn aufmerksam machen möchte, deutet zugleich an, daß Shakerpeare sein schweres Leiden männlich unter Gottes Beistand durchgekämpft, und dadurch der titanischen Naturkraft seines Genies eine so intesive Stärke der Sittlichkeit verliehen habe, daß seine Widersacher weder einzeln noch zusammengenommen ihr gewachsen seien. Ja mehr, weit mehr. Der ganze Auftritt, welchem die besprochene Passage entlehnt ist, und diese allein schon, laßen klar erkennen, daß Shakespeare in seinem Schicksal im Vergleich zu dem des Marlowe den deutlichen Fingerzeig Gottes erkannt hat, daß er sich in seinem Herzen über seinen Beruf, der Dichter Englands, des elisabethischen England zu werden, nicht betrogen. Mit diesem begeisternden Gefühle, das erst die leise angedeutete Parallele zwischen ihm selbst und Marlowe in dieser Scene vollkommen begreiflich macht, ist Shakespeare in diesen Kampf gezogen; und wer so fühlt und denkt ist seines Sieges alle Mal gewiß.

Wer die Sache mit Sorgfalt überlegt, wird, glaube ich, sich jezt von den beiden Thatsachen überzeugen müßen,

---

sprechenden Thatsache zusammen, daß in dem späteren Bühnentexte, dessen Aenderungen nicht von Shakespeare selbst herrühren, wohl aber nach seinen Anweisungen gemacht sein dürften, und welcher der Quarto von 1602 zu Grunde gelegt ist, die persönlichen Beziehungen möglichst beseitigt sind.

Schließlich sei noch bemerkt, daß ich den Verfaßer der Psalmübersezung nicht anzugeben vermag, weil Delius ihn ebenfalls nicht namhaft macht.

Digitized by Google

daß unsere Stelle, wenngleich nicht mit dürren Worten, so doch durch ihren ganzen Zusammenhang und Gehalt, an Marlowes Untergang erinnert [1]), und daß die Mahnung einer

---

1) Dyce sagt in seinem Account, Marlowe's Ws., 1862, S. XLV: „Few songs have been more popular than this" — scil. Marlowes Passionate Shepherd —; „we find both a Reply to and an Imitation of in England's Helicon; snatches of it are sung by Sir Hugh Evans in The Merry Wives of Windsor; and Donne and Herrick have each (unsuccessfully) attempted to rival it". Ich schließe daraus, daß Alex. Dyce — und mit ihm vermuthlich durchgehends die gesammte Shakespeareforschung — weit davon entfernt, hier auch nur eine Anspielung an Marlowe überhaupt anzunehmen, vielmehr die Verwerthung der marloweschen Verse in unserer Stelle einzig und allein aus der Popularität des Liedes erklärt hat. An diese leztere würde ich nun allerdings auch ohne weiteren Beweis glauben; diesen Beweis hat aber überdies Dyce in einer der obigen Stelle zugefügten Note in vollstem Maße erbracht. Was aber folgt daraus? Zunächst unstreitig, daß sofort jeder Hörer von Evans 1. Strophe sich Marlowes erinnern mußte; dann aber sicher ferner, daß er zugleich thatsächlich an das traurige Ende des Dichters erinnert wurde. Denn wie nahe diese Ideenassociation liegt, das ist nicht nur an und für sich vollkommen klar, sondern Dyce selbst hat auch in einer Note a. a. O., S. XXXI, einen sehr augenfälligen Beweis dafür in einem Gedichte eines mir unbekannten Dichters, Dermody (Thè Pursuit of Patronage — The Harp of Corin, I. 49) beigebracht. Grade auf dieses Beispiel aber möchte ich hier Gewicht legen; denn was Dermody gefühlt, hat Shakespeare sicher erst recht klar gefühlt, und läßt sich somit nicht daran zweifeln, daß er eine gleiche Ideenassociation auch bei seiner Zuhörerschaft erwartet, also gewollt hat. Wer sich nun aber klar macht, daß der Pfarrer Evans dies Liebeslied ohne alle sichtliche Veranlaßung anstimmt, dem wird, denke ich, auch klar werden, daß Shakespeare eine ganz besondere Absicht bei Einlegung dieses Liedes gehabt haben muß; und wenn er dann links und rechts um sich sieht, namentlich auch die eigenthümliche 2. Strophe in Betracht zieht, dann wird ihm, so muthmaße ich weiter, auch wohl klar werden, daß ich die besondere Absicht des Dichters im Text so ziemlich richtig aufgedeckt habe. Für Leute, die es gern für ein ästhetisches Delict erklären möchten, wenn jemand dem Dichter Gedanken unterschiebt, die nicht sie selber entdeckt haben, wäre es ja allerdings denkbar, auf den gemüthlichen Ausweg zu verweisen, daß die Confusion der

Digitized by Google

Zeit angehören muß, welche dem Tode Marlowes so fern noch nicht lag, wie nach der jezt üblichen Datirung der Lustigen Weiber angenommen werden müßte. Andrerseits kann sie aber auch unmöglich einer Zeit entstammen, welche dem Tode Marlowes noch so nahe lag, daß irgend ein Atom von anstößigem Pharisäismus in Shakespeares Rückblick gelegen hätte; und diese beiden Momente eben sind es — meiner Ueberzeugung nach — welche der obigen Passage einen immerhin nicht unerheblichen chronologischen Werth verleihen, besonders wenn dabei zugleich das nunmehr zu besprechende zweite chronologische Moment gebührende Würdigung findet [1]).

---

2. Strophe an sich schon ein Wiz sei. Ja, wenn dann nur nicht der 2. Vers eben dieser 2. Strophe lautete: „Whenas I sat in Babylon". Diese Abweichung vom rechten Texte wäre für einen Pfarrer denn doch zu confus. Daß man endlich bei unserem Liede auch nicht verweisen kann auf die bekannte Anspielung in As you like it III. 5 auf einen gewißen Vers in Marlowes Hero und Leander, werde ich in der folgenden Note zeigen.

1) Es ist nicht uninteressant zu beobachten, daß Marlowes Passionate Shepherd schon vor Shakespeare — sicher in Folge von Marlowes Lebensweise — als ein Gedicht betrachtet und behandelt ist, worin sich ein gewißer Grundzug von Marlowes Wesen ausspricht. In dem von Dyce (s. vorige Note) erwähnten Gedichte „The Nymph's Reply to the Shepherd", welches die Antwort auf Marlowes Passionate Shepherd enthält, heißt es nämlich u. a.:

Thy gowns, thy shoes, thy beds of roses,
Thy cap, thy kirtle, and thy posies
Soon break, soon wither, soon forgotten,
In folly ripe, in reason rotten.

Thy belt of straw, and ivy buds,
Thy coral clasps, and amber studs,
All these in me no means can move
To come to thee, and be thy love.

Der Nachdruck liegt hier überall auf „thy". Der Verfaßer hat diese Gelegenheit benuzt, um eine allgemeine Widersage an Marlowe zu richten, die über den unanfechtbaren, sehr ansprechenden Passionate Shepherd weit hinausreicht. Leider steht es nicht fest, von wem das Reply herrührt; nach Dyce hat E. Brydges die Ansicht ausgesprochen, Walter Raleigh sei der Ver-
; Dyce selbst aber erklärt, sich nicht darüber entscheiden
nnen, und auch Delius behandelt noch in seiner Shake-

Digitized by Google

Dies aber ist die Anspielung auf Guiana, I. 3. Dort sagt Falstaff von Frau Page: „she is a region in

speare-Stereotypausgabe von 1872 die Frage als unentschieden. Mir scheint aber, Shakespeare hat in unserer Scene leise andeuten wollen, daß der Verfaßer des Reply recht habe; ich wenigstens bin außer Stande, die sonst ganz nichtssagenden Worte, welche Evans nach Absingung seines Liedes an Simpel richtet: „Pray you, give me *my gown;* or else keep it in your arms", mir anders zu erklären, als daß sie an das Reply ebenfalls noch erinnern sollen, oder wenigstens eine unwillkürliche Reminiscenz daran sind. Uebrigens hat es auch nichts wunderbares, daß die damaligen Dichter einen solchen Gebrauch von Marlowes Passionate Shepherd gemacht; Marlowe selbst hat sie dazu gradezu angeleitet, indem er — unbegreiflicher Weise — im 4. Akte des Juden von Malta den liederlichen Schurken Ithamore zu der Buhlerin Bellamira sagen läßt:

Thou in these groves, by Dis above,
Shalt *live with me and be my love.*

Damit ist alle poetische Zartheit verwischt und dem Gedichte eine grob sinnliche Tendenz gegeben, die es — sit venia verbo — zu demjenigen prophetischen Schwanengesange Marlowes macht, als welchen es Shakespeare hier benuzt hat. Ein wie offenes Herz der große Dramatiker sonst der marloweschen Lyrik entgegengebracht hat, das lehrt die unzweifelhafte Anerkennung desselben in As you like it, III. 5. Marlowe singt bekanntlich in der 1. Sestiade von Hero und Leander:

Where both — Glück und Unglück — deliberate, the love is slight:
Who ever lov'd, that lov'd not at first sight?

und daran erinnernd legt Shakespeare a. a. O. der Phebe die Worte in den Mund:

Dead shepherd! now I find thy saw of might:
„Who ever lov'd, that lov'd not at first sight"?

Just die Passage, wo sich diese Verse in Hero und Leander finden, muß dem großen Dramatiker ganz besonders wohl gefallen haben; denn kurz vorher finden sich folgende zwei Verse:

„It lies not in our power to love or hate;
For will in us is over-rul'd with fate",

und der lezte von beiden hat dem Shakespeare ganz sichtlich bei folgenden Worten Robins, Mids.-N's. Dr. III. 2 vorgeschwebt:

Then fate o'er-rules, that one man holding troth
A million fail, confounding oath with oath.

Dieser leztere Anklang ist — beiläufig bemerkt — auch um deswillen höchst interessant, weil er — übrigens in Uebereinstimmung mit noch anderen Stellen wie z. B. des Pyramus „And like

Digitized by Google

Guiana, all gold and bounty". Dazu bemerkt Delius zweierlei: 1) daß die Worte in der Quarto von 1602 fehlen[1]), und 2) daß nach Theobalds Vermuthung Shakespeare hier die glänzenden Berichte über Guiana im Sinne gehabt hat, welche Walter Raleigh 1596 nach seiner Expedition nach Südamerika erstattet habe. Bleiben wir zunächst bei der theobaldschen Vermuthung stehn, die sich sofort als vollkommen gegründet herausstellen wird.

Da es Delius nicht sagt, so kann auch ich nicht sagen, ob Theobald seine Vermuthung nicht bloß zur Fixrung eines Termins, hinter welchen das Stück nicht zurückdatirt

---

Limander am I trusty still" — einen weiteren — Beweis dafür liefert, daß der Sommernachtstraum erst nach Marlowes Tode auf die Bühne gebracht sein kann. Vergl. die Ausführungen von Alex. Dyce über die Abfaßungszeit von Hero und Leander a. a. O., S. XI.

Richard Simpson hat — um auch dies schließlich noch zu erwähnen — in der Anspielung in As you like den Beweis der Freundschaft Shakespeares zu Marlowe finden wollen (vergl. Shakspere-allusion-books, I); ich habe mich schon früher (Sh. d. Kpfr. III. 684 ff., Note 1) entschieden gegen diese Annahme erklärt, und kann hier diese Ansicht nur widerholen. Die Stelle enthält nichts weiter als eine Anerkennung, wie sie die herausgehobenen Worte des Pyramus vielleicht noch bestimmter enthalten; dieselben scheinen mir wenigstens mit bestimmt, die Manier zu persifliren, wie Marlowes Nachlaß in der Didotragödie verarbeitet ist. So wenig aber wie die anerkennenden Worte, welche Schiller in der mehr erwähnten Recension der bürgerschen Gedichte über Bürgers großes Talent ausspricht, zu einem Beweise für die Freundschaft beider Dichter hinreichen würden, ebensowenig genügen zu dem Beweise der Freundschaft zwischen Shakespeare und Marlowe solche Worte einfach gerechter Anerkennung.

1) Aus Delius, Die tiecksche Shakspere-Kritik, S. 112, in Verb. m. seinem Commentar ergiebt sich, daß der ganze Saz: „she is a region in Guiana, all gold and bounty" in der Quarto fehlt. Später sagt Falstaff bekanntlich nach der Folio von 1623 zu seinem Pagen Robin: „Sail like my pinnace to *these* golden shores", während die Quarto hat „to *the* golden shores". S. 85, N. 4, habe ich aus Versehn die Aenderung „the" statt „these" für eine Emendation von Alexander Dyce ausgegeben, der ich mich angeschloßen habe; offenbar hängt indeß das „these" der Folio mit dem anderen von der Quarto ausgelaßenen Satze zusammen, und muß daher auch mit demselben zugleich widerhergestellt werden.

Digitized by Google

werden dürfe, sondern auch zur Fixirung des absoluten Entstehungstermins benuzt hat. Sollte das aber von ihm nicht geschehn sein, so ist es zweifellos von anderen Gelehrten geschehen [1]). Die heutige Forschung indeß, welche sich mit seltener Einigkeit für die Entstehung unseres Stückes nach 1598 ausspricht, wie ich gezeigt habe, hat sich entwöhnt, von der Anspielung irgend welchen chronologischen Gebrauch zu machen, und von den Shakespearecommentatoren, die ich zu Rathe gezogen habe, finde ich daher die Guianafrage auch nur bei einem einzigen, nämlich bei v. Friesen, a. a. O., berührt, und zwar sehr obenhin abweisend, als habe man nach derselben lediglich aus Verlegenheit, in Ermangelung anderer chronologischer Hilfsmittel gegriffen. Mich deucht mit Unrecht; es läßt sich sehr wohl ein Standpunkt gewinnen, von dem aus sich die Anspielung als ein vorzügliches, die Datirungsfrage absolut entscheidendes Argument ausweist; nur freilich muß zugestanden werden, daß durch die bloße Zusammenstellung der Anspielung mit Raleighs Reisebericht die Sache in keiner Weise entschieden ist. Es ist geschichtliche Thatsache, daß Raleighs südamerikanische Expedition selbst nur durch die übertriebenen Beschreibungen veranlaßt ist, welche damals von Guiana als dem eigentlichen Goldlande (Eldorado) in Umlauf waren; hieraus aber folgt unmittelbar, daß Theobald keine Berechtigung hatte, jene Anspielung grade mit Raleighs Reisebericht in Verbindung zu bringen; von dem Standpunkte aus, welchen Theobald vorbereitet, und welchen — sofern ich Delius a. a. O. richtig verstanden habe — auch Knight wider betreten hat, läßt sich die Erwähnung von Guianas Goldreichthum noch nicht einmal als chronologischer terminus a quo, geschweige denn als terminus ad quem behandeln. Es giebt aber ein Moment, welches zwischen Raleighs Expedition und Shakespeares Anspielung eine Verbindung herstellt, welche so innig ist, daß leztere die Bedeutung des absoluten chronologischen Datums annimmt; und dies Moment wird zugleich die eigenthümliche Aus-

1) Das ergiebt sich aus v. Friesens Sh.-Studien, II. 333 und Delius, Die tiecksche Sh.-Kritik, S. 112.

Digitized by Google

drucksweise: „she is a region in Guiana, all gold and *bounty*“ erklären.

Wie ich bei meinen Besprechungen des Sommernachtstraums, sowie Nashs Sommers l. W. hinlänglich gezeigt habe, macht Shakespeare der nashschen Clique, vor allem ihrem Häuptling Thom. Nash selbst, den bitteren Vorwurf, ihre Productionen möglichst so einzurichten, daß dabei zugleich ein kleines „bribe“ abfällt. Es war natürlich, daß sich diese Leute die guten Gelegenheiten zu solchen Leistungen ersahen [1]) und wir sind auch ganz wohl in der Lage, zu erkennen, wie sie dabei verfuhren. Sh. d. Kpfr. I. 110 ff., N. 3, habe ich allein 2 Gedichte George Peeles besprochen, welche auf die Benuzung solcher Gelegenheit hinauslaufen: das Lebewohl, das er 1589 der abenteuerlichen Expedition überreichte, welche unter der Führung von Sir John Norris und Drake den Spaniern Portugal wider entreißen wollte, und den Willkomm, mit welchem er den Grafen Rob. Essex empfing, als derselbe von der trübselig gescheiterten Expedition heimkehrte. Ein 3. Beispiel desselben Dichters wird uns Anhang I kennen lehren; es ist ein mit einem „Prologus ad Maecenatem“ begleitetes Glückwunschgedicht für den Grafen von Northumberland, als derselbe 1593 in den Orden zum Hosenbande aufgenommen wurde; ein 4. und 5. Beispiel liefern der „Descensus Astraeae“ (1591) und das undatirbare „The Hunting of Cupid“, beide besprochen von Alex. Dyce in seiner 1874er Ausgabe des Rob. Greene und

1) Daß wir mit Nashs eigenen Kunstproductionen hier so wenig exemplificiren können, ist kein genügender Einwand gegen die Annahme, daß auch er der im Text geschilderten Richtung getreulich gehuldigt. Daß ihm die Stilart der hier vor allem in Betracht kommenden sog. Entertainments, aus denen später die jonsonsche Maske hervorgegangen (Bd. I, S. 177—180), vollkommen geläufig gewesen, beweisen Sommers l. W. und die Didotragödie unwidersprechlich; und die oben S. 152 mitgetheilte Passage aus Deckers Knight's Conjuration bestätigt, daß er die größten Anstrengungen gemacht hat, den Magnaten mit seinen Productionen das Geld aus der Tasche zu locken. Wir müßen daraus schließen, und dürfen es im Hinblick auf die Verkommenheit, worin Nash geendet unbedenklich, daß seine Entertainments oder Gelegenheitsdramen im dürftigsten Sinne verloren gegangen sind.

Digitized by Google

G. Peele, S. 336; ein 6. die „Anglorum Feriae, England's Hollydays, celebrated the 17. Novemb. last, 1595, beginning happily the 38 yeare of the reign of our Soveraigne Ladie Queene Elizabeth", erwähnt von Dyce a. a. O., S. 342; und endlich ein 7. — das stärkste von allen — aus dem Januar 1596, welches sehr lebhaft an Shakespeares „Learning late deceased in beggary" erinnert, der Bettelbrief Peeles an Lord Burghley, den Dyce, a. a. O., S. 343, mitgetheilt und besprochen hat. Raleighs Rückkehr von Guiana wäre nun ebenfalls wider eine sehr passende Gelegenheit zu einer derartigen verschämten Bettelei gewesen, wenn Raleigh nur überhaupt etwas ausgerichtet hätte, und nicht mit leeren Händen, und der bloßen Erkenntniß, daß dort was zu machen, zurückgekehrt wäre. In diesem ironischen Doppelsinne läßt Shakespeare den Falstaff die beiden lustigen Weiber für sein Guiana erklären. Daß Shakespeare diese Anspielung nicht gröber gefaßt, seinen Gedanken nicht klarer ausgesprochen hat, ist natürlich genug; daran war er schon durch die dramatische Situation gehindert; was er aber meint, drückt das ominöse „bounty" deutlich genug aus, das Alex. Schmidt vollkommen richtig (Sh. Lex. s. v., Nr. 1) durch „Freigebigkeit", „Großmuth" erklärt, während es die Uebersezungen „Fülle", (Tieck und Benda) oder „Ueberfluß" (Herm. Kurz) vollkommen verfehlen; und zwar — was ich zu beachten bitte — aus keinem anderen Grunde verfehlen, als weil die Uebersezer bestrebt gewesen sind, in den Sazbau eine Concinnität zu bringen, welche der Dichter mit Absicht, um eben dem „bounty" eine schärfere Pointe zu geben, vermieden hat.

Dieser Stich, eine höchst gerechte Vergeltung für das Midasfiber, das John Lyly und Thom. Nash dem großen Dramatiker angedichtet, würde gar nicht gefühlt, des Dichters Satire selbst von den nächst Betheiligten, für die sie allein berechnet war, nicht verstanden sein, wenn nicht die Rückkehr Raleighs damals noch ein ganz neues Ereigniß gewesen wäre. Und hiermit muß auch die S. 176 (besonders N. 1) besprochene Variante der Quarto in Zusammenhang gebracht werden. Wie ich weiter unten zu zeigen gedenke, stüzt sich der Text dieser Ausgabe auf die Rollenmanuscripte, welche den einzelnen Schauspielern gegeben

Digitized by Google

sind. Ich werde nun dort zeigen, daß in derjenigen Bearbeitung unserer Komödie, woraus die Rollenmanuscripte der Quarto ausgezogen sind, alle Spuren der Polemik absichtlich verwischt sind, und vermuthe daher um so mehr, daß damit auch die Anspielung auf Raleighs Fahrt in Wegfall gebracht ist, weil dieselbe zur Zeit der Herstellung jener unpolemischen Bearbeitung ohnehin so gut wie pointelos geworden war. Danach müßte angenommen werden, daß man bei der Folio von 1623 auf die eigentlich genuine Lesart zurückgegangen ist [1]).

---

1) Eine andere zeitgeschichtliche Anspielung, welche — nach Delius, Die tiecksche Sh.-Krit. — S. 114, „die meisten englischen Commentatoren" und mit diesen Tieck in der folgenden Stelle der 1. Scene des II. Akts gefunden haben:

„*Mrs. Ford.* If I would but go to hell for an eternal moment or so, I could be knighted.

Mrs. Page. What? thou liest! — Sir Alice Ford! These knights will hack; and so thou shouldst not alter the article of thy gentry",

und welche auf die Zeit Jacobs I. hinweisen soll, würde selbst dann nicht sich der obigen Deduction als Gegenargument entgegenstellen laßen, wenn die Commentatoren wirklich richtig gesehn hätten, was indeß des bestimmtesten zu bestreiten ist. Daß unser Stück schon vor Jacobs I. Regirungsantritt existirt hat, macht die Quarto von 1602 unter allen Umständen zweifellos; es könnte sich also einzig und allein fragen, ob hier etwa eine spätere Einschiebung vorliege, sofern man nicht an die später zu besprechende Doppelrecension appelliren will. Am einfachsten wäre diese Frage entschieden, wenn die Commentatoren festgestellt hätten, ob die Passage, resp. die sofort zu bezeichnenden von entscheidenden Worte derselben, sich bereits in der Quarto den 1602 finden; da dies indeß — nach dem Commentar von Delius zu schließen — nicht geschehn ist, so werden wir uns auf anderem Wege darüber klar werden müßen, ob die Worte überhaupt eine Anspielung auf Jacobs Regirungsthätigkeit enthalten können. Delius kommt a. a. O. bei Untersuchung dieser Frage nicht weiter, als daß er die Unwahrscheinlichkeit einer desfallsigen späteren Einschiebung constatirt; mich deucht indeß, es läßt sich des bestimmtesten nachweisen, daß die betreffenden Commentatoren der Stelle einen ganz falschen Sinn beimeßen. Es handelt sich um die Worte der Frau Page: „These knights will *hack*". Die Engländer sind zweifelhaft gewesen, wie sie das verb. to hack an dieser Stelle zu deuten haben; Steevens

Digitized by Google

Angesichts aller vorstehenden Auseinandersezungen; angesichts ferner der nahen Beziehungen, welche ich zwischen unserem Stücke und dem Sommernachtstraume und Nashs Sommers l. W. nachgewiesen zu haben glaube, sowie endlich angesichts der Thatsache, daß die beiden lezt erwähnten Stücke im Jahre 1595 auf die Bühne gebracht

---

hat es im Sinne von „to do mischief" nehmen wollen; andere dagegen, denen auch Alex. Schmidt, Sh.-Lex. s. v., Nr. 2, beistimmt, und deren Meinung eben hier in Betracht kommt, verstehn es im Sinne von „to become vile and vulgar"; und weil Jacob I. mit Ertheilung des Ritteradels sehr freigebig gewesen, so hat man gemeint, Shakespeare wolle hier auf diese Entweihung der Ritterwürde sticheln. Ich kann allerdings der später zu besprechenden Ansicht Ulricis, daß unser Stück unter der Hand eine satirische Spize grade gegen die Ritterschaft herauskehre, nicht beitreten; aber auch so würde ich eine derartige, gänzlich außerhalb der Sphäre des Stückes liegende Stichelei für völlig unglaublich halten. Jedoch die Hauptsache ist, das verb. „to hack" sagt nicht das, was jene Commentatoren es sagen laßen wollen. Delius hatte dies schon Tiecken a. a. O. gegenüber eingewandt, dabei aber freilich selbst dem Worte die Deutung, von „hauen", „hacken" gegeben, mit der hier schlechterdings nichts anzufangen ist, und die ihn daher neuerdings in seinem Commentar auch so sehr zu der früher angefochtenen Ansicht hinüber getrieben hat, daß er jezt sogar an die Anspielung zu glauben scheint. Das verb. to hack wird — wie auch Alex. Schmidt a. a. O. anerkennt — hier genau in demselben Sinne gebraucht, wie in der folgenden Stelle aus IV. 1, wo Quickly sagt: „He teaches him to hick and *to hack*, which they'll do fast enough of themselves; and to call whorum". An der lezteren Stelle aber tritt die Bedeutung des to hack viel klarer hervor wie an der ersteren; es erweist sich hier als mit unserem „hecken" sinnverwandt, mit dem es auch etymologisch verwandt ist. Ich verweise nur auf das ags. onhagian und gehagian. Frau Page sagt, wie wenn *sie* aus der Erfahrung Shakespeares und Anna Hathaways mit Thom. Lucy spräche: Diese Ritter wollen nur h., nicht aber auch heirathen, und deshalb (so) würde dein Geburtsstand (gentry) nicht verändert werden, wenn du dich mit ihnen einließest. In der Phrase „not alter the article of the gentry", welche nach Analogie der Phrase to alter one's condition = sich verheirathen gebildet ist, liegt aber zugleich ein obsböner Sarkasmus, welcher andeutet, daß Frau Ford zugleich ihre Ehre preis geben würde, wenn sie nach der „Ehre" strebte, die Buhle eines „Vornehmeren" zu sein.

Digitized by Google

sind, sehe ich mich — wie bereits S. 260 angedeutet — in die unausweichliche Nothwendigkeit versezt, unsere Komödie vom Sommer 1596 zu datiren. Dem stellt sich nun aber in der That die Nichterwähnung derselben in der 1598 erschienenen Palladis Tamia von Meres als äußerst bedeutendes Hinderniß entgegen. Da ist zunächst der Umstand, daß Meres des Sommernachtstraums ausdrücklich gedenkt. Da ist ferner die ebenfalls hier sehr wichtige, an sich sehr wahrscheinliche, durch den marktschreierischen Titel der Quarto [1]) von 1602 freilich nur sehr schwach beurkundete Thatsache, daß unsere Komödie eine sehr populäre war; und da sind ferner noch eine ganze Anzahl anderer erheblicher Gründe, welche gegen meine Datirung, wohl gar gegen meine ganze Ansicht, Front zu machen scheinen. Hören wir doch nur die Stimmen der bedeutendsten deutschen Autoritäten [2]). Herm. Ulrici sagt, Shs. dr. K., 3. Aufl. II. 369: „Die lustigen Weiber dürften . . . bereits 1600 oder 1601 geschrieben sein, denn das Stück findet sich unter dem 18. Januar 1602 in die Verlagsankündigungen der Buchhändlerinnung . . . eingetragen; und daß es nicht viel früher entstanden, dafür läßt sich außer der Sprache und dem Charakter des Ganzen auch der äußere Umstand geltend machen, daß es unter den 12 Stücken, die Meres namhaft macht, nicht mit aufgeführt ist. Wenn .... das Stück 1596 schon

---

1) „A most pleasant and excellent conceited comedy, . . . entermixed with sundry variable and pleasing humours“ u.s.w.

2) Ganz außer Betracht laße ich hier Gervinus, Sh. 4. Aufl. I. 478, der sich nur auf sogen. „innere“ Gründe stüzt, welche einer wirklich exacten chronologischen Feststellung niemals zur Grundlage dienen können, und v. Friesen, Sh.-Studien II. 338, der ebenfalls die „inneren“ Gründe vorwiegend betont, und dem Schweigen des Meres nur die Wahrscheinlichkeit entnimmt, daß das Stück 1598 noch nicht existirt habe. K. Elze läßt sich, W. Sh., S. 381 f., auf keine nähere Zeitbestimmung ein, sondern meint nur, da Thom. Lucy 1600 gestorben, müße das Stück bereits vor 1600 geschrieben sein; wenn ich ihn jedoch nicht mißdeute, so sucht er Kurzs Datirung durch die Annahme einer „ersten Skizze“ zu retten. Beide Punkte werden weiter unten noch erörtert werden.

Digitized by Google

existirt hätte, so würde es Meres sicherlich erwähnt haben". Ferner Delius in seiner Einleitung zu unserer Komödie: „Mit der Zeitbestimmung, welche sich für die Merry Wives of Windsor aus der unleugbaren Priorität des König Henry IV. ergiebt, stimmt auch der Umstand überein, daß Francis Meres in seiner Palladis Tamia ... dies Lustspiel unter den Comedies unseres Dichters nicht erwähnt; ein Stillschweigen, das sich grade bei diesem von Shakespeares sonstiger Dichtart so durchaus abweichenden, rein komischen Werke füglich nicht anders als durch dessen damaliges Nichtvorhandensein erklären läßt". Endlich Alex. Schmidt, Shs. dr. Werke, etc. 2. Aufl. Bd. IX, Berlin 1877, S. 3: „Meres Palladis Tamia ... kennt das Stück noch nicht, und 1602 erschien die 1. ... Ausgabe in Quarto. . . Wir haben darum allen Grund, seine Abfaßung in die Zeit von 1599—1600 zu sezen. Nicht vor 1599, weil in diesem Jahre Heinrich V. vollendet wurde, aus welchem Shakespeare die Rolle des Nym, der in Heinrich IV. nicht auftritt, mit herübernahm". Sehen wir von dieser lezteren Behauptung als einem völlig motivlosen Machtspruche ab; sehen wir ferner ab von Ulricis unerweislicher Berufung auf die sog. „inneren" Gründe [1]), so haben wir hier das Zeugniß der drei bedeutendsten deutschen Shakespearekenner dafür, daß Meres grade dies Stück unmöglich habe übersehen können, und außerdem noch den Hinweis auf die beiden Theile von Heinrich IV., den wir wenigstens insofern respectiren müßen, als es völlig undenkbar ist, daß unser Stück vor dem II. geschweige vor dem I. Theile jener Historie erschienen ist. Erledigen wir den lezteren Punkt zuerst; er wird uns auch über das ganze schwere Hinderniß hinweg helfen.

Delius selbst gesteht in seiner Einleitung zum II. Theile von Heinrich IV., daß sich die Abfaßungszeit dieser Historie bis jezt noch nicht habe ermitteln laßen. Welches chrono-

1) Bei dem bisherigen chaotischen Zustande der Shakespeare-Chronologie ist mir dies Argument rein unverständlich; es ist — klar ins Auge gefaßt — eine bloße petitio principii, welche die wirkliche Forschung ablenkt und aufhält.

Digitized by Google

logische Bedenken gegen das Jahr 1596 für die Lustig. Weib. sollen wir also der Priorität jener Historie entnehmen? Delius giebt ferner nicht bloß zu, sondern behauptet sogar selbst a. a. O., daß beide Theile des Heinrich IV. in einem Guße geschrieben sein müßen; und ich glaube ganz gewiß, daß er darin recht hat. Nun erwähnt aber — wie Delius ebenfalls wider constatirt — Meres in seiner Palladis Tamia bereits unter Shakespeares Historien den Heinrich IV; wir müßen also von Delius eigenem Standpunkt aus ganz gewiß annehmen, daß die beiden Theile Heinrichs IV. bereits 1598 existirt haben. Wer aber bürgt dafür, daß sie nicht bereits 2 Jahre früher auf die Bühne gebracht sind, wie ehedem Nath. Drake angenommen hat[1])? Je schärfer ich darüber nachdenke, desto wahrscheinlicher wird mir grade diese drakesche Datirung. Wie ich bereits früher bemerkt, zieht sich durch die Falstaffiaden dieser Historie noch ein starker Rest von der Sommernachtstraumstimmung; das Verhältniß des Herzogs Theseus zu den Künstlerhandwerkern kehrt hier in dem Verhältniße des Prinzen Heinz zu der falstaffschen Sippe wider, nur daß die Form geändert ist, wie denn auch Bottoms Bombast in Pistols Kraftreden gewißermaßen ihr Echo finden. Alle diese humoristischen Partien der Historie scheinen mir daher ganz entschieden in einer Stimmung gearbeitet zu sein, welche noch unter der Nachwirkung des Sommernachtstraums gestanden hat. Ich könnte das noch weiter ausführen, indem ich zeigte, daß die Falstaffiaden der Historie sogar einen starken Beisaz vom antimaskischen Zwischenspiele an sich haben; indeß ich will lieber auf eine historische Thatsache übergehn, die zweifellos richtig ist, sofern diese, meine hier beschriebene Wahrnehmung richtig ist. Habe ich mich nämlich darin nicht getäuscht, so ist Shakespeare während seiner Studien zu und während seiner Arbeit an dem Heinrich IV. von Nashs Summers l. W. (und den Secundantenstücken zu demselben) überrascht, und es erklärt sich nun auf die einfachste Weise, daß sein Gegenstück die Lust. Weiber, sich mehr oder minder dem Vorstellungskreise der

1) Vergl. K. Elze, W. Sh., S. 391 f.

Digitized by Google

burlesken Scenen Heinrichs IV. angepasst hat. Nun stelle man sich aber vor, die Lust. Weib. sind mit den beiden Theilen Heinrichs IV. zugleich auf die Bühne gebracht; ist da nicht denkbar, daß dieselben von Franz Meres, der als gelehrter Pedant dem Theater immerhin ferner gestanden, und der seinen Katalog der shakespeareschen Stücke ganz sichtlich rein aus dem Gedächtniß angefertigt hat, mit der Historie vermengt, über die Historie übersehn ist? Ich halte diese Möglichkeit für um so annehmbarer, weil sie noch durch Thatsachen unterstüzt wird, welche ms. Es. ihre Plausibilität erheblich steigern, die ich aber allerdings nur dann wirkliche Thatsachen nennen darf, wenn man mir meine Hauptvoraussezung, die subjectiv polemische Natur der Lust. Weib., zugiebt.

Shakespeare mag, ja wird die Falstaffgruppe des Heinrich IV. um so lieber zu seinem Kampfstücke benuzt haben, weil er auf diese Weise den eigentlichen Kampf den Augen des Publikums entziehn, ihn unter der Hülle einer reinen Komödie verbergen konnte; denn über die Dinge, über welche er sich nothwendig äußern mußte, ließ sich nun einmal nicht laut reden. Diese Rücksicht — ich kann mich der Vorstellung nicht erwehren — sowie die Humanitätsrücksicht, die niedergeworfenen Feinde nicht immer aufs neue zu turbiren, muß den Dichter veranlaßt haben, die Lustig. Weiber nach 1596 wider vom Bühnenrepertoir zu entfernen; nachdem aber die beiden Hauptbetheiligten, Thom. Lucy — 1600 — und Thom. Nash — spätestens 1601 — gestorben waren, wurde das Stück wider auf das Repertoir gesezt, jedoch mit wesentlichen, entschieden nicht von Shakespeare selbst bewirkten Aenderungen [1]), welche alle persönlichen Invectiven beseitigten. Daraus ist dann — so vermuthe ich — die 1. Druckausgabe, die Quarto von 1602 hervorgegangen. Man vergleiche nur in Delius Einleitung zu unserer Komödie die wesentlichen Veränderungen, welche dabei grade die so äußerst wichtige lezte Scene erfahren

1) Wenn meine Auffaßung des Stücks richtig ist, wird Shakespeare gern die Umarbeitung dem Theaterregisseur überlaßen und demselben höchstens die nöthigen Winke gegeben haben, was zu streichen sei.

Digitized by Google

hat. Ich will nur das eine hervorheben, daß grade die den Hosenbandorden betreffende Stelle vollkommen beseitigt ist. Daß das Stück sich auch in dieser veränderten Gestalt die Gunst des Publikums wider erworben, und nun, wie das Titelblatt der Quarto genau sagt, verschiedentlich (divers times) wider theils vor Elisabeth auf dem Globetheater, theils auf anderen Theatern gegeben ist, kann nicht wunder nehmen.

Doch gemach, grade betreffs des lezten soeben berührten Punkts sind ja die Gelehrten sehr uneins. In älterer Zeit hat man umgekehrt in der Quarto von 1602 nur einen ersten Entwurf sehn wollen; und heute noch wird diese Ansicht von bedeutenden englischen wie deutschen Forschern getheilt[1]). So namentlich von Ulrici, Shs. dr. Kst., 3. Aufl., II. 342, Note, welcher damit die Anekdote in Verbindung bringt, daß Shakespeare in Folge angeblichen Auftrags der Königin Elisabeth das Stück in 14 Tagen entworfen, und meint, er habe später, um mehr Gehalt in die Sache zu bringen, diesen ersten Entwurf erweitert und die vermeintliche satirische Tendenz gegen die Ritterschaft, d. h. gegen die Landgentry hinein gelegt. Ich gebe nun allerdings zu, daß die Shallow und Slender, troz aller persönlichen Polemik des Dichters, entschieden typisch gehalten sind; von der Hauptperson, welche dabei in Betracht kommt, von Falstaff, kann ich das aber in Ulricis Sinne nicht zugeben, sondern muß vielmehr behaupten, daß bei ihm das individuelle Portrait durchaus vorwaltet. Schon damit scheint mir Ulricis Ansicht vollkommen unvereinbar; dieselbe ist aber auch an und für sich nichts als eine Hypothese, welche auf keinem anderen Grunde ruht, als auf der eben berührten Anekdote und der Thatsache, daß zwei exorbitant von einander abweichende Texte des Stücks existiren. Die Anekdote aber ist viel zu schlecht beglaubigt, um hier in Betracht zu kommen; und jene Doppelrecension des Textes läßt sich auf die oben von mir angedeutete Weise vollkom-

1) Vgl. Elze, W. Sh., S. 382, wo er sich selbst — wie bemerkt — als Anhänger der Ansicht bekundet. Früher in „Die tiecksche Sh.-Krit." a. a. O. hat Delius dasselbe gethan; neuerdings aber jeden derartigen Gedanken fallen laßen.

Digitized by Google

men befriedigend erklären. Freilich existirt aber noch eine andere Erklärungsart für die Entstehung der Quarto von 1602, welche sowohl von der meinigen wie ulricischen vollkommen abweicht, und die ich daher hier um so mehr noch besprechen muß, als mir damit Gelegenheit geboten wird, noch einige Winke darüber zu geben, welche praktische Vorstellung ich von der angedeuteten Entstehungsart derselben habe. Alex. Schmidt sagt nämlich in seiner Einleitung zu den Lust. Weib., a. a. O., S. 5 f.: „Es ist eine seltsame Schicksalsfügung, daß ein Dichter, dem sein Zeitgenoße Ben Jonson im Tone des Vorwurfs nachsagt, er habe nie eine Zeile ausgestrichen, von heutigen Literarhistorikern als ewig corrigend[1]), feilend und umarbeitend dargestellt wird. In Wahrheit ist die Quartausgabe nichts als ein literarischer Betrug, und nicht viel besser als die ersten Ausgaben von Heinrich V. und VI., vom Hamlet und Romeo. Ihr Herausgeber hat sie offenbar nach der Theatervorstellung aus dem Gedächtniß niedergeschrieben". Wie Jammerschade, daß ein Mensch mit so unvergleichlichem Gedächtniß ein gemeiner Spizbube gewesen! und wie unbegreiflich zugleich, daß er seine Spizbübischkeit so lange hat schlafen laßen, da er doch nach Schmidts eigner Annahme bereits mindestens 2 Jahre früher die Stärke seines Gedächtnißes so vortheilhaft hätte ausnuzen können! Auf diese Weise die Entstehung der Quartoausgabe von 1602 zu erklären, scheint mir schier unmöglich, wie ich es denn überhaupt für einen Fehler halte, ohne besondere Gründe, wie sie z. B. von Tycho Mommsen bei der Quarto des Romeo von 1599 aufgedeckt sind, in Fällen dieser Art immer gleich an Unredlichkeit und Betrug zu denken[2]). Wenn es so leicht möglich gewesen wäre, auf unredliche Weise, wie etwa durch Stenographie oder auf anderem Wege, auch nur verstümmelte Texte beliebter Theaterstücke zu erlangen, so würden wahrhaftig die vermeintlichen Raubausgaben nicht immer Jahre lang haben auf sich warten laßen, sondern — namentlich bei shakespeareschen Stücken — grade

1) Von „corrigiren" spricht niemand; vgl. Bd. I, S. 274 f.; und das „ewig" ist erst recht unangebracht.

2) Vgl. Bd. I, S. 283.

Digitized by Google

in dem Augenblicke erschienen sein, wo die Stücke neu waren. Der Umstand, daß die Druckausgaben — abgesehn von der hier nicht in Betracht kommenden Quarto des Troilus von 1609[1]) — nachweisslich immer erst Jahre lang erschienen sind, seitdem die Stücke auf die Bühne gebracht waren, weist mit aller Bestimmtheit darauf hin, daß sich Drucker und Verleger in gewißer Abhängigkeit von der das Manuscript besizenden, und sicherlich sehr sorgfältig secretirenden Schauspielergesellschaft befunden haben[2]). Ulrici — sei es, daß er ähnliche Betrachtungen über die Sache angestellt hat, wie ich hier, sei es daß er aus anderen Erwägungen dazu gelangt ist — bringt in seinem Aufsaze „Christopher Marlowe und Shakespeares Verhältniß zu ihm“ (Sh.-Jahrb. I. 57 ff.[3]) die Entstehung der verdorbenen Quartos mit der Verabreichung von Bühnenmanuscript an die Herausgeber in Verbindung, und läßt nur das Manuscript ein sehr unordentliches und schlechtes sein, weil er die Ausgaben ebenfalls alle für unrechtmäßig und daher auch die Verabreichung des Manuscripts und der Manuscriptabschriften für diebisch hält. Hier ist wenigstens — meiner Vermuthung nach — insoweit das Richtige getroffen, als die Ausgaben auf handschriftliches Material zurückgeführt werden, das dem Herausgeber aus der Hand der berechtigten Schauspielergesellschaft zufließt. Warum sollen wir aber annehmen, daß der Herausgeber dies handschriftliche Material jedes Mal auf unrechtmäßigem Wege erlangt? Ich bin der Meinung, daß die Verstümmeltheit, Umstellung und Abänderung des Textes solche Annahme keineswegs rechtfertigt. Ich denke mir nämlich, daß die Theatergesellschaften, nachdem sie Jahre lang ein Zugstück gespielt, die Rollenhandschriften an irgend einen speculativen Kopf verkauft haben, der dieselben dann wider zum Drama zusammenstellte. Dabei blieb ihnen die Aussicht auf spätere Herausgabe des genuinen Textes ungekränkt;

1) S. Bd. I, S. 281 ff.

2) Das geht auch mit voller Bestimmtheit aus der bekannten Verleger-Vorrede zum Troilus von 1609 hervor.

3) Der Aufsaz liegt mir augenblicklich nicht vor, ich kann daher nicht genauer citiren.

Digitized by Google

denn daß bei diesen früheren Ausgaben erhebliche Fehler, namentlich auch Umstellungen und Auslaßungen vorkommen mußten, liegt auf der Hand[1]). Das allein würde freilich die vielfachen Abweichungen noch keineswegs erklären. Die Stücke konnten indeß nicht immer vollständig gegeben werden; überhaupt läßt sich wohl nicht daran zweifeln, daß allmälig eine förmliche Theaterbearbeitung eintrat, darauf berechnet, dem Schauspieler die Last zu erleichtern; und diese Theaterbearbeitungen — das ist meine Vermuthung — sind es im Wesentlichen, die uns in den alten Quartos überliefert sind. So — um nur ein einziges Beispiel aus der 1602er Quarto unseres Stücks zu erwähnen — halte ich für sehr wahrscheinlich, was auch schon Delius, Die tiecksche Sh.-Krit., S. 115 f., angedeutet hat, daß das Versehen der Quarto, wonach die Quickly die Feenkönigin zu spielen hat, lediglich daher kommt, daß bei späteren Aufführungen, wo das Stück aufgehört hatte Kampfstück zu sein, derselben Spielerin die Rolle der Feenkönigin übertragen wurde, welche vorher die Quickly gegeben hatte. Der ursprünglichen Anlage widerspricht das zweifellos; Frau Page sagt IV. 4 ausdrücklich, „My Nan" — Anna — „shall be the queen of all the fairies". Hier wie überall möchte ich also den verstümmelten und verdorbenen Text im wesentlichen für den späteren Bühnentext nehmen, und kann aus dem Nebeneinanderbestehn des Quarto- und Foliotextes keine Veranlaßung nehmen, die Lustigen Weiber nicht ganz und durchaus vom Jahre 1596 zu datiren.

---

1) Bei Zusammenstellung des Dramas aus den einzelnen Rollenauszügen gehn natürlich auch die Bühnenweisungen und die Eintheilung in Scenen und Akte verloren!

Digitized by Google

Anhang I.

Die interessante Frage, ob Shakespeare zu den Lustigen Weibern die S. 22 genannte deutsche Quelle benuzt hat, läßt sich — wie ich, bereits S. 22 f., N. 1 gezeigt zu haben glaube — schon aus gewißen besonderen Anzeichen bejahen; das Stück enthält indeß auch eine Episode, welche demselben mit einer selbst für unser Stück auffallenden Lockerheit eingefügt ist, ich meine die Episode, wo der Wirth zum Hosenbande um seine Pferde geprellt wird; und — täuscht mich nicht alles — so sagt es der Dichter hier so gut wie ausdrücklich, daß des Herzogs von Braunschweig Tragödie von der Ehebrecherin in der That die Quelle des Hauptstocks seiner Komödie ist.

Die Episode ist in zwei gesonderten Passagen dargestellt. Zunächst wird (IV. 3) die Prellerei durch folgenden Auftritt eingeleitet:

Bard. Sir, the Germans[1]) desire to have three of your horses: the duke himself will be to-morrow at court, and they are going to meet him.

Host. What duke should that be, comes so secretly? I hear not of him in the court. Let me speak with the gentlemen: they speak English?

Bard. Ay, sir; I'll call them to you.

Host. They shall have my horses; but I'll make them pay; I'll sauce[2]) them: they have had my house a week

---

1) Die Variante der Quarto von 1602: „German desires", und gewiße andere Abweichungen derselben von der Folio von 1623 in diesem Auftritte, beruhen so sichtlich auf bloßem Versehn, daß ich von ihrer Besprechung absehe.

2) Benda übersezt etwas steif: „es soll ihnen gewürzt werden". Tieck sagt „zwiebeln" und Herm. Kurz „schröpfen". Schmidt, Sh.-Lex. s. v., Nr. 2, erklärt „to pepper". Ich werde weiter unten sagen, wie ich die Worte verstehe.

Digitized by Google

at command; I have turned away my other guests: they must come off[1]); I'll sauce them. Come.

In der 5. Scene desselben Akts aber wird dem Wirth die Prellerei in folgender, nach jeder Richtung die sorgfältigste Achtsamkeit herausfordernden Weise gemeldet:

Enter Bardolph.

Bard. Out, alas, sir! cozenage, mere cozenage!

Host. Where be my horses? speak well of them, varletto.

Bard. Run away with[2]) the cozeners: for so soon as I came beyond Eton, they threw me off from behind one of them, in a slough of mire; and set spurs and away, like three German devils, three Doctor Faustuses.

Host. They are gone but to meet the duke, villain: do not say they be fled; Germans are honest men.

Enter Sir Hugh Evans.

Evans. Where is mine host?

Host. What is the matter, sir?

Evans. Have a care of yonr entertainments: there is a friend of mine come to town, tells me there is three cousin-germans that has cozened all the hosts of Readings, of Maidenhead, of Colebrook, of horses and money. I tell you for good will, look you: you are wise, and full of gibes and vlouting-stogs[3]), and 'tis not convenient you should be cozened. Fare you well. [*Exit.*

Enter Doctor Caius.

Caius. Vere is mine host de Jartiere?

---

1) Die Commentatoren — z. B. Delius und Alex. Schmidt, Sh.-Lex. s. v. to come, Nr. 5 — wollen das verb. hier, und zwar nur an dieser einzigen Stelle, im Sinne von „bezahlen" nehmen; wie ich zeigen werde, steht dasselbe indeß auch hier in dem gewöhnlichen Sinne, in welchem es Shakespeare vielfach gebraucht, von to acquit one's self. Tiecks „nun sollen sie daran", und Kurzs: „sie sollen blechen" ist ms. Es. verfehlt; eher sagte ich noch mit Benda: „sie sollens gleich machen".

2) Der sogen. alte Corrector, den Collier entdeckt hat (oder haben will) ändert diese Lesart der Folio in „with by". Ich begreife nicht, daß selbst Alex. Dyce diese willkürliche Aenderung adoptirt; Delius bleibt mit Recht der alten Lesart treu.

3) Die Quarto von 1602 hat hier den — wie Delius richtig bemerkt — auf die Irreführung der beiden Duellanten Evans

Digitized by Google

Host. Here, master doctor, in perplexity and doubtful dilemma.

Caius. I cannot tell vat is dat: but it is tell-a me dat you make grand preparation for a duke de Jarmany: by my trot, dere is no duke dat de court is know to come. I tell you for good vill: adieu. [*Exit.*

Host. Hue and cry, villain, go. — Assist me, knight. — I am undone! — Fly, run, hue and cry, villain! — I am undone! [*Exeunt Host and Bard.*

Es war natürlich, daß die Shakespeareforschung sich die Frage vorgelegt, wie der Dichter zu dieser Detour komme, und das hat Ch. Knight zu dem im vorigen Abschnitte erwähnten Versuche veranlaßt, unsere Episode mit der mümpelgarder und würtemberger Hosenbandgeschichte in Zusammenhang zu bringen. Ich bin nun allerdings, wie schon im vorigen Abschnitte gesagt, weit entfernt, dieser mümpelgarder Geschichte irgend welche chronologische Bedeutung beizulegen; ja ich bin sogar vollkommen außer Stande, in derselben irgend ein historisches Motiv für unsere Episode zu sehen[1]), und kann es mir

---

und Cajus bezüglichen Zusaz: „and can point wrong places". Derselbe gehört ms. Es. zu den Aenderungen des späteren Bühnentextes, welche auf Verwischung der persönlich satirischen Beziehungen des Stücks berechnet sind.

Nach Herm. Kurz, Z. Shs. Leben u. Schaffen, II. 64, Note, liest die Quarto in dieser Rede des Evans statt der Worte: „there is three cousin-germans", „there is three sorts of cosen Garmombles". Kurz glaubt daraus großes Capital für seine Hypothesen schlagen zu können; obgleich ich indeß als unstreitig zugebe, daß das „Garmombles" mit der mümpelgarder Affäre im Zusammenhange steht, so behaupte ich doch, daß Kurz in den Schlüßen, die er daraus zieht, irrt. Näheren Aufschluß darüber werden meine weiteren Auseinandersezungen über das muthmaßliche Verständniß der Episode geben.

Schließlich bemerke ich, daß Dyce und Alex. Schmidt, Sh.-Lex. s. v., statt „cousin-germans" der Folio, „cozen-germans" (d. h. „unechte" Deutsche) schreiben. Das könnte (namentlich in Rücks. a. die Frage des Wirths: „they speak English?") richtig sein, wenn nur nicht das „cousin" zu bestimmt an den Ehebrecher in der Tragedia Hibaldeha erinnerte.

1) Gervinus, Sh., 4. Aufl. I. 478, giebt die Möglichkeit, daß

Digitized by Google

daher auch sehr wohl erklären, daß weder Ulrici, noch Delius, noch Kreyßig und v. Friesen dieselbe mit jenem Ereigniße in irgend welche Verbindung bringen, obwohl ich die stillschweigende Uebergehung der Episode bei ihnen, gleichsam als sei an derselben nichts befremdliches, nach keiner Richtung hin begreifen und billigen kann. Denn daß Ch. Knight, und nach diesem Herm. Kurz überhaupt darauf verfallen sind, nach dem eigenen Motive der isolirten Episode zu forschen, finde ich durchaus natürlich. Man höre doch nur, zu welch erheiternden Endzielen z. B. Alex. Schmidt gelangt, indem er auch hier wider dafür ficht, daß alles „natürlich“ und „eben“ sei. „Die Episode von den deutschen Pferdedieben im 4. Akte“ sagt er in der Einleitung zu den Lustig. Weibern (S. 4 f.) „meint Ch. Knight, schwebe in der Luft und habe keinen vernünftigen Sinn, wenigstens für uns. Man müße annehmen, daß ihre ganze Komik auf ihrem Zusammenhange mit einem Zeitereigniße beruhe, und zwar mit einem Ereigniße, das den ersten Zuschauern des Stücks noch in ganz frischem Andenken war.“ Dem widersprechend versichert dagegen Schmidt, „die Episode entbehre durchaus nicht aller dramatischen Bedeutung“, und klärt uns dann durch folgende Belehrung über diesen Punkt auf, welche ein recht schlagendes Beispiel dafür ist, mit welch scharf durchdringendem Blicke dieser Gelehrte, der für sich die Bedeutung einer Hauptstüze nicht bloß der sprachwißenschaftlichen, sondern schlechtweg jeder Art von Shakespeareforschung in Anspruch nimmt, die Komik, ja ich möchte sagen, die ganze Sinnesweise unseres Dichters betrachtet hat [1]). „Der Wirth vom Hosenband“, sagt er,

---

Knights Erklärungsversuch richtig sei, zu; ja er scheint sogar der Ansicht zu sein, daß dafür die Wahrscheinlichkeit spreche, und bestreitet nur die daraus gezogene chronologische Folgerung. Ich dagegen bestreite die chronologische Folgerung, weil ich überhaupt die Möglichkeit der knightschen Erklärung bestreite.

1) Ohne ungerecht zu sein, kann man hinzufügen, daß diese Stelle ein classischer Beleg dafür ist, daß dieser Forscher überhaupt gar keine Ahnung davon hat, was Komik ist. Dem Ben

Digitized by Google

„der sich so ungemein gewizigt dünkt, und alles foppt und hänselt, soll in einfachen Spizbuben, die ihn ebenso mit falschem Deutsch täuschen, wie er den Doctor Cajus mit falschem Englisch, seine Meister finden und lernen, daß schlichte Leute“ — Doctor Cajus?! — „darum nicht Verachtung verdienen, weil Schelme mit ihnen ein leichtes Spiel haben.“ Haec fabula docet! Zweierlei ists, was mir an dieser Erklärung gefällt: erstens daß sie den englischen Commentatoren die Spizbuben wider zurück reicht, die sie uns aufs Land sezen wollten; und zweitens: daß sie recht handgreiflich zeigt, daß Knight vollkommen richtig geurtheilt und gesund empfunden hat, als er sich sagte, die Episode müße nothwendig ihr eigenes Motiv haben. Denn die Art von „Wizigung“, auf welche Schmidts Erklärung hinausläuft, ist gar keine; vor Spizbubenkniffen, selbst wenn sie von „einfachen“ Spizbuben ausgehn, ist keiner sicher.

Laßen wir uns nicht durch Schmidts etwas unbehilflichen Doctrinarismus auf den falschen Weg locken, in der Episode einen Act poetischer Gerechtigkeit zu sehn, sondern versuchen wir, ob wir derselben nicht volles Licht abgewinnen können, indem wir sie vom Standpunkte der literarischen Polemik aus betrachten. Zwei Dinge wißen wir bereits: erstens, daß Shakespeares Gegner, Thomas Nash nicht weniger, wie John Lyly und Georg Peele, Gelegenheitsdichter im übelsten Sinne waren (vrgl. S. 178 f. des vorigen Abschnitts); und zweitens, daß Thomas Nash in seinem Pierce Pennyless (S. 43) den Gabriel Harvey „some tired jade of the press“ nennt. Sollte vielleicht Shakespeare, der schon im Sommernachtstraum mit Rücksicht auf diese Stelle des Pierce Pennyless und der Nuzanwendung, welche John Lyly daraus in seiner Mutter Bumby gezogen [1]), von einem „truest horse that yet would never tire“ gesprochen, auch unter den Pferden

---

Jonson ließe sich ein so triviales Motiv zutrauen, wie dasjenige, was Schmidt hier dem Shakespeare unterschieben will; aber Shakespeares Komik ist denn doch meilenweit über solche Zuchtmeistergesichtspunkte erhaben.

1) Vergl. Bd. I, S. 93 f.

Digitized by Google

dieser Episode wider „tired jades *of the press*“, namentlich mehrere ganz bestimmte Mähren dieser Art verstanden haben? Wir haben ja schon mehrfach recht bestimmte Anspielungen auf jenes geflügelte Wort des Thom. Nash in unserer Komödie gefunden, welche alle darauf hinaus zu laufen schienen, seinem Erfinder den Rath zu geben, ein Einsehn zu haben, daß er in seinem dermaligen Zustande im Grunde selbst eine abgetriebene Pressmähre sei. Auch hat es doch wohl etwas providentielles an sich, daß Shakespeare unmittelbar vor der Scene, wo dem Wirth die Prellerei angekündigt wird, eben diesen Wirth an den unvertilgbaren Falstaff die Frage: „Was there a wise woman with the?“ richten, und dann den lezteren demuthsvoll erwidern läßt: „Ay, that there was, mine host; one that has taught me more wit than ever I learned before in my life; and I paid nothing for it neither, but was paid for my learning.“

Vielleicht gelingt es auch von diesem Standpunkte aus die eigentliche Raison der unverkennbar vorhandenen Beziehung unserer Episode zu der mümpelgard-würtembergschen Hosenbandgeschichte zu entdecken, und auf diesem Wege zu dem Eingangs gesteckten Endziele zu gelangen.

Wie ich bereits im vorigen Abschnitte erwähnt habe, hat Peele die Gelegenheit, daß am 26. Juni 1593 der Graf von Northumberland mit noch zwei anderen englischen Magnaten in den Hosenbandorden aufgenommen wurde, wahrgenommen, um den ersteren, den er im Prologe euphuistisch „Mäcenas“ nennt, mit einem Glückwunschgedichte zu beglücken, das von Anfang bis Ende im leblosen Renaissancestil gehalten ist und den Titel „The Honour of the Garter“ führt. Diesem Gedichte, an das Shakespeare bei seinem „Learning, late deceased in beggary“ mit gedacht haben dürfte, ist als „Epilogus“ folgender Bettelbrief angehängt:

„Where with I rous'd, recounting what I saw[1]);
And then thought I: were it as once it was,
But long ago, *when learning was in price,*

1) Das Gedicht stellt — übrigens äußerst hölzern und ungeschickt — die Investitur der 3 neuen Ritter als eine Traumvision Peeles dar.

Digitized by Google

And poesy with princes gracious,
I would adventure to set down my dream,
In honour of these new-advanced lords,
Saint George's knights. I was encouraged,
And did as I have done; which humble here
I yield as firstlings of my scholar's crop,
Consecrated purely to your noble name,
To gratulate to you this honour's height,
As little boys with flinging up thier caps
Congratulate great kings and conquerors."

Erinnern wir uns nunmehr auf einen Augenblick Friedrichs von Mümpelgard, nachmaligen Herzogs von Würtemberg und seiner Hosenbandwerbung. Der Graf, der, beiläufig bemerkt, nach Kurz, a. a. O. S. 8 f., auch in dem von Evans ausdrücklich genannten Reading logirt hatte, und welcher just aus dem Grunde, weil er nicht Herzog, d. h. Fürst, sondern nur Graf war, 1592 mit seinem Anliegen um Verleihung des Hosenbandordens abschläglich beschieden war, hatte sich — es ist leider nicht zu leugnen — in der ganzen, 1595 durch widerholte Gesandtschaft aufs neue in Fluß gebrachten Angelegenheit ebenso zudringlich und bettelhaft benommen wie Peele. Hier haben wir schon einen Anknüpfungspunkt. Shakespeare verlacht in der Figur seines Wirths den Peele wegen seiner Aufdringlichkeit bei Gelegenheit von Nothumberlands Investitur, indem er ihn mit den „Garmombles"[1]) in eine Kategorie stellt. Die Sache hat indeß muthmaßlich noch ihre andere Seite, welche eine noch viel engere Beziehung zwischen Peele und seinen Ge-

1) Daß dies der vulgäre Spizname für die Mümpelgarder gewesen, scheint mir völlig zweifellos. Der genuine Text IV. 5 spielt selbst darauf an, indem dem Cajus, dem Franzosen, absichtlich statt Germanie Jarmany in den Mund gelegt ist. Daß Shakespeare genug Kenntniß vom Französischen gehabt, um diesen Fehler, wenn er gewollt hätte, zu vermeiden, zeigen die Lustig. Weiber selbst. Daß übrigens der Dichter gar nicht daran gedacht hat, den Deutschen einen Pferdediebstahl Schuld zu geben, wird die Folge zur Evidenz ergeben. Der stärkste Fehler von Kurz ist eben der, daß er — der Deutsche! — seine Nachforschungen auf diesen Fehlpunkt concentrirt, und darüber ein weitschichtiges Material beigebracht hat, womit beim besten Willen nichts anzufangen ist.

Digitized by Google

noßen zu den Würtembergern herstellt. Ich kann leider nur sagen „muthmaßlich", da uns — auch nach dem unbefangenen Urtheile von Alex. Dyce — sicher eine ganze Menge Entertainments von Peele verloren gegangen sind, und darunter wahrscheinlich namentlich eins, das wir hier vortrefflich gebrauchen könnten. Wir müßen es nämlich dem Peele und Genoßen von vornherein zutrauen, daß sie sich mit den würtembergischen Gesandten in Verbindung gesezt, und auch für die in Aussicht genommene Investitur des damaligen Herzogs von Würtemberg „Entertainments" componirt haben. Es war für dieselben sicher eine unwiderstehliche Verlockung, auch dies — geträumte — Eldorado auszubeuten. Da aber aus der Investitur vorläufig selbst nichts wurde, war auch das, grade so wie bei Falstaffs Guiana, wider — muthmaßlich — vergebliches Liebesmühn, weil die Deutschen abreisten, ohne ein Honorar für die englischen Entertainments-Arrangeure zurückzulaßen. Daß ihnen das — leider — zuzutrauen, ist zweifellos; mir aber scheint, daß die Worte des Wirths, IV. 3: „They shall have my horses; but I'll make them pay; I'll sauce them [1]); they have had my house a week at command; I have turned away my other guests [2]); they must come off [3]); I'll sauce them", sehr wohl zu einer solchen Unterschiebung passen. Später aber sagt Evans (IV. 5) ganz ausdrücklich zum Wirth: „Have a care of your *entertainments*" und damit scheint noch bestimmter auf diesen Sachverhalt an-

---

1) Ich will ihnen Honig ums Maul schmieren, damit sie recht gut gegen mich gestimmt werden.

2) Soll wohl sagen, daß Peele — und seine „horses" — in England selbst keine „Aufträge" und Gelegenheiten mehr fand. II. 1 sagt bekanntlich Page vor dem Auftreten des Wirths: „Look, where my ranting host of the Garter comes. There is either liquor in his pate, or money in his purse, when he looks so merrily." Diese Worte müßen mit unserer Scene in Verbindung gebracht werden, sie sind die erste Verweisung darauf. Der Wirth ist so fröhlich, weil er die Deutschen im Quartier hat, von denen er ein gut Stück Geld zu verdienen hofft. Sie bestätigen aber ms. Es. auch meine satirische Auslegung der in Rede stehenden Worte.

3) Sie müßen mich für alles schadlos halten.

Digitized by Google

gespielt zu sein, zugleich mit dem wohl gemeinten Rathe, Peele und Genoßen möchten auf einen neuen Weg für ihren „Unterhalt" bedacht sein [1]).

Peele und Nash mögen damals wohl mancherlei Compagniegeschäfte gemacht haben, so daß Shakespeare, sich des oben erwähnten Tropus von Nash bedienen, diesen letzteren sehr wohl figürlich Peeles Mähre nennen konnte. Und um diese ist nun der arme Mann auch geprellt. Und zwar durch die Deutschen! Wenn der Leser aber beachten will, wie Shakespeare dies in Bardolphs Erzählung (IV. 5) darstellt, so wird er bemerken, daß dabei ganz ausdrücklich an den deutschen Doctor Faustus erinnert ist, aus welchem Marlowes gleichnamiges Theaterstück hervorgegangen war. Darauf aber erwidert der Wirth:

„They" — man kann ebenso gut my horses wie the Germans verstehen — „are gone but to meet the duke, villain" u.s.w.;

und das sind die Worte, wo Shakespeare es, meiner Auffaßung nach, gradezu ausspricht, daß er in der That bei den Lustigen Weibern die Tragödie von der Ehebrecherin des Herzogs Heinrich Julius benuzt hat; und zwar wohlwißend, daß dieselbe vom Herzoge herrühre. Mit der 6. Scene des IV. Akts beginnt Shakespeares vollkommen freie Dichtung. Die Benuzung der herzoglichen Tragödie reicht grade bis in unsere Scene hinein, wo Falstaff unter der Schmach, als Hexe von Brentford durchgewalkt zu sein, seufzt. Das giebt jenen Worten eine ganz besondere Pointe an dieser Stelle. Ein Mal schon ist diese Gesellschaft von

---

1) Die Worte laßen aber auch darauf schließen, daß Peele irgend ein Entertainment benuzt hat zu Ausfällen gegen Shakespeare, wie er denn auch sein Honour of the Garter wenigstens auf indirecte Benachtheiligung desselben berechnet hat. Doch will ich darauf nicht eingehn, sondern nur constatiren, daß Shakespeare Grund genug gehabt, auch den Peele etwas mitzunehmen. Wenn Peele — wie biographisch sehr wahrscheinlich — damals in seinem Ansehn als Dichter bereits so weit reducirt war, daß er sich die Ausländer als Ziel seines Strebens aussuchen mußte, dann passte zu seiner Verspottung in der That keine Rolle besser wie die eines Gastwirths.

Digitized by Google

Deutschen — allerdings auf wenig noble Weise, wie wir leider vermuthen müßen — geprellt, weil sie sich, um ein Stück Geld zu verdienen, an dieselben heran gemacht; jezt sind sie aber vollends aus dem Sattel gehoben, indem die vollendete Kunst eines Shakespeare die Gabe eines deutschen Herzogs benuzt hat, ihren Rädelsführer Thom. Nash ein für alle Mal unmöglich zu machen. Wahrscheinlich ist dabei vorauszusezen, daß Shakespeare selbst am Hofe des Herzogs gewesen, und von diesem eigenhändig die Tragödie erhalten, also in einer erheblich würdigeren Beziehung zu einem deutschen Herzoge gestanden wie seine Gegner. Das scheinen auch die — mir durchaus ernst klingenden — Worte des Wirths zu sagen: „Germans are honest men."

Ich mache nur noch darauf aufmerksam, daß das Zetergeschrei über „cozenage", was sich durch IV. 5 hindurchzieht, sehr stark an das mehr erwähnte Pamphlet Rob. Greenes „Discovery of a notable Cozenage" erinnert. Shakespeare hat eben in unserer Komödie die lezte definitive Abrechnung mit seinen älteren Gegnern gehalten.

Digitized by Google

Anhang II.

Die Frage, ob Shakespeare Dantes großes Gedicht, seine Göttliche Komödie, gekannt, ob er durch dieselbe beeinflußt sei, ist — so weit meine Kenntniß reicht — bisher noch niemals untersucht [1]), obwohl es doch Kenner genug und noch mehr Liebhaber giebt, die sich mit beiden Dichtern zugleich beschäftigt haben, und noch heute beschäftigen. Und doch ist die Frage schon von dem Gesichtspunkte aus von höchstem Interesse, daß sie bis zu einem gewißem Grade den Ansichten über Shakespeares religiöse Stellung präjudicirt. Da mir nun der Zufall die unleugbarsten Beweismittel dafür in die Hand gespielt hat, daß die Frage als zweifellos zu bejahen ist, so muß ich mir gestatten, dieselben hier im Anhange so vollständig zusammenzustellen, wie sie mir bis jezt in die Hand gekommen sind. Ich bevorworte dabei ausdrücklich, daß ich mit vollster Anspruchslosigkeit vorgehe; ich gebe im wesentlichen eben nichts weiter als eine Zusammenstellung der Beweismittel, ohne mich auf eine Erörterung der Frage ein-

---

1) Ich kenne überhaupt nur zwei Werke, die sich mit Shakespeare und Dante zugleich beschäftigen; beide rühren merkwürdiger Weise von deutschen Juristen her, denen ich mich als dritter anschließe. Zunächst veröffentlichte O. F. Stedefeld im Jahre 1871 folgende Brochüre, aus deren Titel der Leser schon errathen mag, was er davon zu erwarten hat. „Die christlich germanische Weltanschauung in den Werken der Dichterfürsten Wolfram von Eschenbach, Dante und Shakespeare. Mit einem Gruß an die Landsleute in Elsass und Lothringen"; und dann brachte Wilhelm König, 1873, in seinem „Shakespeare als Dichter, Weltweiser und Christ. Durch Erläuterung von vier seiner Dramen und eine Vergleichung mit Dante dargestellt", eine Parallelisation Shakespeares und Dantes, die in ihrer Schablonenhaftigkeit und rein formalistischen Aeußerlichkeit mit Recht darauf verzichtet hat, unsere Frage zu entscheiden. Stedefeld, der sich lediglich im Wust verirrt hat, ist an dieselbe nicht einmal herangekommen.

Digitized by Google

zulaßen, welche das lezte Ziel derartiger Untersuchungen zu bilden hat, nämlich auf die Frage nach der Seelenverwandtschaft beider Dichter. Dagegen kann ich es mir nicht versagen, eine Vermuthung Fr. Theod. Vischers über Shakespeares Geisterglauben — wie ich hoffen darf — auf Grund meiner Beweismittel zu berichtigen, und wenigstens noch ein kurzes Wort über meine Ansicht betreffs Shakespeares religiösen Standpunktes hinzuzufügen.

Ich beginne meinen Nachweis mit dem Zeugniß des Ben Jonson, welcher, Volpone, III. 4, die „Lady", also den Shakespeare, u. a. sagen läßt:

„Which of your poets? Petrarch? or Tasso? or *Dante?* Guarini? Ariosto? Aretine? Cieco di Adria? *I have read them all*". (Vrgl. Sh. d. Kpfr. II. 416 f.)

Bei der — gelegentlichen — Besprechung der Frage in der II. Abtheilung meines Shakespeare der Kämpfer bin ich von der Annahme ausgegangen, erst in seiner späteren Zeit habe Shakespeare sich mit Dante beschäftigt; das ist indeß ein entschiedener Irrthum; ich möchte jezt eher annehmen, daß Dante, und zwar der italienische, nicht etwa eine Uebersezung, mit zu seiner ältesten Lectüre gehört hat, wie denn überhaupt Italien ganz sichtlich grade in seiner Jugendperiode ihn reizend angezogen. Schon [1]) der Hamlet steht offenbar unter dem Einfluße der göttlichen Komödie. Die Andeutungen des Geistes über die Grausigkeit der Hölle führe ich entschieden auf diesen Einfluß zurück. Ferner, wenn König Claudius, III. 3, in seinem Gebete sagt:

---

1) Wegen dieses „schon" verweise ich auf Bd. I, S. 227. Daß Meres in der Palladis Tamia, 1598, den Hamlet nicht, wohl aber den Titus Andronicus erwähnt, beweist ms. Es. gar nichts gegenüber der dortigen Feststellung. Meres scheint, wie schon bemerkt, seinen Katolog rein aus dem Gedächtnisse, — nicht etwa nach Theaterzetteln — angefertigt, auch wohl nicht überall gewußt zu haben, wer der Verfaßer eines gewißen Theaterstücks sei. Dies möchte ich nachträglich hier noch gegen Delius, Abhandlungen, S. 328, N. 1, bemerken, mit dem Hinzufügen, daß mir die dort von ihm mitgetheilte Stelle aus Lodge ganz entschieden auf Shakespeares Hamlet zu gehn scheint.

Digitized by Google

„In the corrupted currents of this world,
Offence's gilded hand may shove by justice;
And oft 'tis seen, the wicked prize itself
Buys out the law; but 'tis not so above;
There is no shuffling, there the action lies
In his true nature; and *we ourselves compell'd,*
Even to the teeth and forehead of our faults,
To give in evidence",

so scheint hier eine Einwirkung von Inf. V, Terz. 2 vorzuliegen:

„Stavvi Minos orribilmente e ringhia:
Esamina le colpe nell' entrata,
Giudica e manda, secondo che avvinghia".

Daß auch die 2. Bearbeitung von Love's Labours lost bereits starke danteske Spuren verräth, habe ich schon Bd. I, S. 177 ff. N. 2 gezeigt [1]); und ebenso, SS. 137—307 dieses Bandes betreffs der Lustigen Weiber. Demnächst habe ich in Maß für Maß dantesken Einfluß nachgewiesen; ein Punkt, auf den ich weiter unten zurückkomme, und endlich auch im Tempest und in Troilus und Cressida. Was das leztere Stück betrifft [2]), so will ich von demselben hier um so lieber absehn, als der Anklang, welchen ich in ihm gefunden zu haben glaube, ohnehin ziemlich zweifelhaft ist, und es ja auf dies Stück, das lezte, was Shakespeare, und zwar ohne Rücksicht auf die Bühne geschrieben [3]), hier nicht weiter ankommen kann. Die Anklänge im Tempest dagegen sind nach allen Richtungen hin so bedeutend, daß ich nicht umhin kann, sie hier nochmals vollständig zusammen zu stellen. Die erste begegnet I. 2, wo Prospero sagt

---

1) Romeo, III. 3, sagt Romeo:
„There is no world without Verona's walls;
But *purgatory*, torture, hell itself";
und Othello, IV. 3, 77, sagt Emilia: „who would, not make her husband a cuckold, to make him a monarch? I should venture *purgatory* for't". Ist nicht in beiden Stellen der Ausdruck „purgatory" Dantes Purgatorio entlehnt?

2) Vergl. Sh. d. Kpfr. II, Zusäze, S. XIX.

3) Vergl. Bd. I, S. 182 f.

Digitized by Google

von den Qualen, welche Sycorax dem luftigen Ariel auferlegt:

„It was a torment
To lay upon the *damn'd*".

In meiner Besprechung der Stelle, Sh. d. Kpfr., II. 371, N. 2, habe ich mit Recht angenommen, daß unter „the damned" die zur Hölle gefahrene Hexe Sycorax selbst verstanden sei, und demgemäß, wie mir scheint, ebenfalls mit vollem Recht, einen echt dantesken Zug in dieser Bemerkung gefunden, weil auch Dante die Höllenstrafen mit dem Wesen der zu strafenden Sünde in genauste formale Uebereinstimmung bringt, sie zum formal symbolischen Ausdruck der zu strafenden Sünde selbst macht.

Der zweite — höchst bedeutende — Anklang findet sich im V. Akte in den Worten Prosperos:

„Holy Gonzalo, honourable man,
Mine eyes, *even now sociable to the show of thine*,
Fall fellowly drops".

Ich habe, Sh. d. Kpfr. II. 364, Note, angenommen, daß das „even now sociable to the show of thine" durch das Verhältniß Dantes zu Beatrice eingegeben sei, auf welchen in sich unendlich steigernder Empfindung aus Beatrices Augen die ewige Seligkeit des Paradieses herabstrahlt. So hat Prospero in jenem erhabenen Momente sein Auge mit demjenigen Gonzalos vergesellschaftert, um mit ihm, dessen Blick unausgesezt auf die Heiterkeit des Himmels gerichtet ist, eben jene seelige Heiterkeit zu genießen, und sich dadurch so zu stärken, daß ihm die Beschließung seiner Lebensaufgabe gelingt und leicht wird.

Der lezte danteske Zug in dieser gehaltvollen Dichtung findet sich endlich in Prosperos Epilog, in den Worten:

„Now I want
Spirits to enforce, art to enchant;
And my ending is despair,
Unless I be reliev'd by pray'r,
Which pierces so that it assaults
Mercy itself, and frees all faults".

Bei der Besprechung der Stelle, a. a. O. S. 352, habe ich darauf aufmerksam gemacht, daß bei den lezten 3 Versen die danteske Vorstellung mit unterläuft, wonach das inbrün-

Digitized by Google

stige Gebet fromm liebender Seelen dem Fortschritt der Seele im Purgatorio förderlich ist. Prospero, welcher sagt, nach seiner Rückkehr nach Neapel solle je sein dritter Gedanke sein Grab sein, tritt, in Nachahmung Dantes, schon jezt bei lebendigem Leibe seine Himmelfahrt an, und bittet, da hier seine eigene Kunst nicht ausreiche, seine Mitmenschen um den Beistand ihres Gebets. Daß mit diesem Beistande zugleich die Werke Shakespeare-Prosperos in ihrem Fortbestande gesichert werden, weil das Gebet für ihn nothwendig auch die Liebe für ihn wach erhalten muß, ist eine Sache für sich, die ich a. a. O. genügend aufgedeckt habe, und daher hier übergehn kann.

Endlich bleibt nun noch der danteske Einfluß in Maß für Maß zu besprechen, und das führt mich eben zu Vischer. Derselbe kommt (Kritische Gänge, N. Folge, Hft. II, S. 116 ff.) auch auf den bekannten Monolog Hamlets: „Sein oder nicht sein" zu sprechen, und bemängelt mit Fug und Recht das bekannte: „Nur daß die Furcht vor etwas nach dem Tod den Willen irrt" u.s.w., womit an die Stelle der sittlichen Freiheit, welche das Gute des Guten wegen thut, und das Schlechte eben weil es schlecht ist, verschmäht, ein unmoralisches Princip transcendenter Furcht gesezt wird. Vischer meint nun, S. 117: „Der freie, klare Shakespeare muß auf einem Punkte seines Denkens über die höchsten Fragen unfrei gewesen sein; er muß eine Vorstellung vom Fegefeuer gehabt haben, die ihn mit grauenhaften, gespenstischen Entsezensbildern verfolgte". Und zum Beweise dessen beruft er sich zunächst auf die schwermüthigen Worte des Geistes: „Wär mir nicht untersagt, das Innere meines Kerkers zu enthüllen, so höb ich eine Kunde an, von der das kleinste Wort die Seele dir zermalmte" u.s.w.; ferner aber auf die sofort zu besprechende Stelle aus Maß für Maß. Die Sache liegt indeß, wie mir scheint doch anders, wie Vischer glaubt. Unser berühmter Aesthetiker hat nicht erkannt, daß alle 3 Stellen unter ein und demselben poetischen, nicht moralischen Einfluße stehn, nämlich unter dem Einfluße der Göttl. Komödie. Hamlets Angst vor der Höllenstrafe des Selbstmordes hängt offenbar mit der aufregenden Darstellung Dantes von den Höllenstrafen der Selbstmörder, Inf. XIII, zusammen. Vielleicht ist dabei auch zu berück-

Digitized by Google

sichtigen, daß nach Dantes Theorie alle Selbstmörder ohne Ausnahme zur Hölle verdammt sind, weil eben ihre lezte That, ihr Ende, ein sündhaftes, von Gott abgewandtes ist; jedoch möchte ich eher vermuthen, daß Shakespeare den melancholischen Geisterseher absichtlich unter den Einfluß jener schwächlichen Angst gestellt hat, weil dieselbe eben eine unmittelbare Folge seiner Melancholie ist, wie ja Hamlet ausdrücklich sagt. Bei der Stelle, aus Maß für Maß läßt sich auch der ganz ähnliche Einfluß Dantes fast bis auf den Wortlaut nachweisen. Gemeint ist die patethische Beschreibung von den Höllenstrafen, denen er vielleicht im Falle seiner Hinrichtung ausgesezt sein würde, welche Claudio, III. 1, giebt, und welche lautet:

„To be in cold obstruction, and to rot;
This sensible warm motion to become
A knealed clod; and the delighted spirit
To bath in fiery floods [1]), or to reside
In thrilling regions of thick-ribbed ice [2]);
To be imprisoned in the viewless winds [3]),
And blown with restless violence round about
The pendant world [4]), or to be worse than worst
Of those that lawless and incertain thought
Imagine howling"!

Hier — man beachte es wohl — stüzt sich Shakespeare auf Inferno c. XXXI, wo Dante zu den Himmel stürmenden Giganten Ephialtes u.s.w. gelangt, unter denen sich auch Nimrod befindet. Grade der Nimrod hat Shakespeares Phantasie beeinflußt. Auch die Puritaner in Jacobs I. Zeit sind ihm Himmel stürmende Titanen, Nimrode; und grade auf sie hauptsächlich ist diese lebhafte Beschreibung der Hölle gemünzt.

In demselben Stücke III. 2 spricht der Herzog auch

---

1) Vergl. Inf. XXI, Terz. 3—6.
2) Wie bei Dante auf dem eigentlichen Höllengrunde.
3) Ebendaselbst.
4) Dantes Hölle ist trichterförmig. Vrgl. auch Inf. XVIII, Terz. 10—12.

Digitized by Google

von „backwounding calumny“. Dabei scheint an Dantes Gerione [1]) gedacht zu sein.

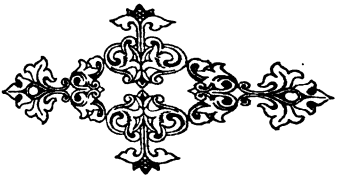
Es bleibt nur noch ein kurzes Wort über Shakespeares religiöse Stellung zu sagen. Daß der große Dramatiker ein Mann von tief religiöser Gesinnung gewesen, ist ebenso gewiß, wie es tückisch und rabulistisch von den Jesuiten ist, ihn auf ihre Seite herüberzerren zu wollen. Doch über diesen Punkt habe ich, angesichts des vortrefflichen Aufsazes von Mich. Bernays, „Shakespeare ein katholischer Dichter“ (Sh. Jhrb. I) kein Wort mehr zu sagen. Shakespeare hat überhaupt einen eigentlich confessionalen Standpunkt nicht eingenommen. Ueber diesen Punkt kann ms. Es. angesichts des Tempest gar kein Zweifel mehr obwalten. Ganz offenbar ist es die Absicht des Dichters gewesen, sich in seinem Schwanengesange, im Tempest, über diesen wichtigen Punkt auszusprechen; und er hat es gethan, indem er sich dort gewißermaßen mit Montaigne, dem Skeptiker identificirt hat. Denn es ist doch wohl kein Zufall, daß er die wichtige Schilderung des ästhetischen States, welche er dem „holy“ Gonzalo, II. 1, in den Mund legt (vrgl. Sh. d. Kpfr. I. 226 ff.), so gefaßt hat, daß sie zum guten Theile sogar Montaignes eigne Worte widergeben. Wenn Stedefeld und Emerson dagegen den großen Dramatiker zum ausgesprochenen Antipioden Montaignes machen, so heißt das — wenigstens in meinen Augen — nichts weiter, als im Dienste vollkommen unklarer confessionaler Ideen die Dinge auf den Kopf stellen. Damit schließe ich.

---

1) Z. B. Inf. XVIII, v. 20.

Digitized by Google

Digitized by Google



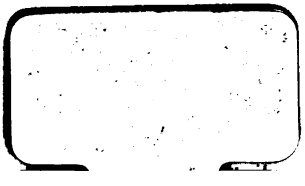
Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google